

# في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية

د. ثائر العذاري





**في تقنيات التشكيل الشعري  
واللغة الشعرية**

جميع الحقوق محفوظة  
الكتاب: في تقنيات التشكيل الشعري  
واللغة الشعرية  
تأليف: د. نائل العذاري  
الطبعة الأولى: ٢٠١١  
تصميم الغلاف: الفنانة المصرية دعاء قنديل



**رند**

للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق / جوال: ٩٤٤٦٢٨٥٧٠ - ٠٠٩٦٣

Email: akramaleshi@gmail.com

# **في تقنيات التشكيل الشعري**

## **واللغة الشعرية**

**د.خاطر العناري**

بسم الله الرحمن الرحيم

## تقديم

لم أنشغل بشيء طوال تجربتي في قراءة النصوص الأدبية قدر انشغالي بالبحث عن مصدر هذه القوة الجاذبة التي تجعلنا نمتع بقراءة قصيدة ، أو قصة ، أو أي عمل أدبي آخر ، فنتفاعل مع ما فيها من عوامل تستفز فضولنا أو تشبع ذائقتنا ، ونتجاوب معها باستجابات قد تقترب من حالات شعورية ربما لا يتاح لنا تجربتها في حياتنا الواقعية

وقد أمنت منذ مدة ليست بالقصيرة بعقيدة نقدية تزداد رسوخا كلما تعمقت تجربتي القرائية ، ولعلّ أبسط تلخيص لتلك العقيدة يكمن في مبدأ مهم هو أن كل أسرار العمل الأدبي تصدر من البناء الداخلي للنص ، حيث لا شيء غير اللغة مادة للتشكيل ، ولهذا فإني أتفق تماما ، بل لأخفي إعجابي بعبارة فريدريك جيمس ، وهو يتحدث عن القصة القصيرة: "إن من الخطأ أن نتصور أن موضوعات قصص همنغواي - مثلا- أشياء من مثل الشجاعة والحب ، والموت ، لأن الواقع أن موضوعاتها الأعمق ببساطة كتابة أنماط معينة من الجمل ، وتجربة أسلوب محدد هذه ، في الحقيقة ، هي التجربة الأكثر صلابة لعمل الكاتب".

وإذا كان جيمس يتحدث هنا عن القصة القصيرة ،(فلا شك أن قاعدته هذه ستكون أكثر انطباقا على الشعر. فالشعر هو فن اللغة الخالصة

الذي تبلغ فيه ذروة كونها عماد التشكيل الأدبي. فليس الشعر غير تجربة أنماط مدهشة من السلوك اللغوي الذي يوهم ببناء نظام صارم ثم لا يلبث أن يفاجئ القارئ بهدمه ، وبناء دورة نظام جديدة ، وهكذا مراراً ، وتكراراً. وفي هذا الكتاب مجموعة من الأبحاث والمقالات التي كُتبت في مدد متفاوتة ، تنتظم جميعها في الرؤية السابقة ، وتقوم على الانطلاق من النص بوصفه المادة الوحيدة القابلة للاستنتاج من غير فرض مناهج خارجية فرضاً قسرياً عليها ، فالمنهج الوحيد الذي تعتمده هو تأمل النص ، والكشف عن العلاقات الداخلية التي تكوّن نظامه ، وديناميته.

وأملُ أن يجد القارئ ما يمتعه ، وينفعه في هذه الأوراق التي يُراد منها بيان مكامن الجمال في التشكيل اللغوي في الشعر من غير أن تعرض للغرض ، والموضوع ، والمضمون ، والمناسبة.

بقي لي أن أشكر الصديق الدكتور كريم مهدي المسعودي الذي أجهد نفسه في مراجعة مسودات الكتاب وتبنيها لي ما غفلت عنه من خطأ طباعي أو تعبير ، رغم مشاغله الكثيرة.

وليس لي أن أنكر فضل الله ونعمته إذ وفقني الى هذا العمل وأعانني على إنجازهِ ، فله حمد الشاكرين وامتنان المعترفين بفضلِهِ وهو ولي الصابرين.

## د. ثائر العذاري

جامعة واسط - العراق ٢٠١٠/١٠



## كيف يؤثر هينا التشكيل الشعري

### أحمد مطر أنموذجاً

يضعنا أحمد مطر<sup>(١)</sup> إزاء نوع من الشعر غير مألوف ، يقوم على أسس

(١) ولد أحمد مطر في مطلع الخمسينات ، ابناً رابعاً بين عشرة أخوة من البنين والبنات ، في قرية (التنومة) ، إحدى نواحي (شط العرب) في البصرة. وعاش فيها مرحلة الطفولة قبل أن تنتقل أسرته ، وهو في مرحلة الصبا ، لتقيم عبر النهر في محلة الأصمعي وفي سن الرابعة عشرة بدأ مطر يكتب الشعر ، ولم يخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومانسية ، لكن سرعان ما تكتشفت له خفايا الصراع بين السلطة والشعب ، فألقى بنفسه ، في فترة مبكرة من عمره ، في دائرة النار ، حيث لم تطاوعه نفسه على الصمت ، ولا على ارتداء ثياب العرس في المأتم ، فدخل المعترك السياسي من خلال مشاركته في الإحتفالات العامة بإلقاء قصائده من على المنصة ، وكانت هذه القصائد في بداياتها طويلة ، تصل إلى أكثر من مائة بيت ، مشحونة بقوة عالية من التحريض ، وتتمحور حول موقف المواطن من سلطة لا تتركه ليعيش. ولم يكن لمثل هذا الموقف أن يمر بسلام ، الأمر الذي اضطر الشاعر ، في النهاية ، إلى توديع وطنه ومرايع صباه والتوجه إلى الكويت ، هارباً من مطاردة السلطة.

وفي الكويت عمل في جريدة (القبس) محرراً ثقافياً ، وكان آنذاك في منتصف العشرينات من عمره ، حيث مضى يُلَوِّن قصائده التي أخذ نفسه بالشتة من أجل ألا تتعدى موضوعاً واحداً ، وإن جاءت القصيدة كلها في بيت واحد. وراح يكتنز=

فنية لم نعتدها .. إذ تأخذ الكلمات مكان الصدارة ، لتتقدم على الإيقاع ، والصورة ، العنصرين اللذين نعدهما أبرز عناصر القصيدة الحديثة ، وهذا يجعل قصيدة أحمد مطر مختلفة عن غيرها من حيث طريقة استجابة القارئ لها كما سنحاول تبين ذلك.

---

= هذه القصائد وكأنه يدون يومياته في مفكرته الشخصية ، لكنها سرعان ما أخذت طريقها إلى النشر ، فكانت (القبس) الثغرة التي أخرج منها رأسه ، وباركت انطلاقته الشعرية الإنتحارية ، وسجلت لافئاته دون خوف ، وساهمت في نشرها بين القراء.

وفي رحاب (القبس) عمل الشاعر مع الفنان ناجي العلي ، ليجد كل منهما في الآخر توافقاً نفسياً واضحاً ، فقد كان كلاهما يعرف ، غيباً ، أن الآخر يكره ما يكره ويحب ما يحب ، وكثيراً ما كانا يتوافقان في التعبير عن قضية واحدة ، دون اتفاق مسبق ، إذ أن الروابط بينهما كانت تقوم على الصدق والعفوية والبراءة وحده الشعور بالمأساة ، ورؤية الأشياء بعين مجردة صافية ، بعيدة عن مزلق الإيديولوجيا. وقد كان أحمد مطر يبدأ الجريدة بلافتته في الصفحة الأولى ، وكان ناجي العلي يختمها بلوحته الكاريكاتيرية في الصفحة الأخيرة.

ومرة أخرى تكررت مأساة الشاعر ، حيث أن لهجته الصادقة ، وكلماته الحادة ، ولافتاته الصريحة ، أثارت حفيظة مختلف السلطات العربية ، تماماً مثلما أثارتها ريشة ناجي العلي ، الأمر الذي أدى إلى صدور قرار بنفيهما معاً من الكويت ، حيث ترافق الإنسان من منفى إلى منفى. وفي لندن فقد أحمد مطر صاحبه ناجي العلي ، ليظل بعده نصف ميت وعزائمه أن ناجي مازال معه نصف حي ، لينتقم من قوى الشر بقلمه.

ومنذ عام ١٩٨٦ ، استقر أحمد مطر في لندن ، ليمضي الأعوام الطويلة ، بعيداً عن الوطن مسافة أميال وأميال ، يحمل ديوانه اسم ( اللافئات ) مرقماً حسب الإصدار ( لافئات ١ - ٢ إلخ ) ، وللشاعر شعبية كبيرة ، وقراء كثر في العالم العربي (هذه الترجمة منقولة عن <http://www.adeb.com>)

منذ القدم كان دور الكلمات في الشعر يختلف تماماً عن دورها في النثر ، فهي تتخذ معاني جديدة ، وتشحن بشحنات لا تمت إلى معانيها المعجمية بصلة بما يسمى بالانزياح ، وفي أحيان كثيرة لا يكون للكلمة "صفة المعنى بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت (الصرخة) ، وهي بذلك لم تكن أكثر من مادة ترتديها الحركة والإيقاع."<sup>(١)</sup>

وفي عصر الشعر العربي الحديث وجد رائد الشعر الحر أن "المعنى القاموسي ليس ما يريده ، ولكن إيحائية الكلمة ، الكلمة الموحية. فإذا قيض لي أن أختار بين كلمتي سكين ومذبة لاخترت السكين ، فالسكين كلمة تعاشنا معها في البيت إذ لها تداعيات في القوى الذهنية وتستطيع أن تستخدم هذه القوة الذهنية عند القارئ وتعلق هذه الأبعاد من خلالها."<sup>(٢)</sup>

بيد أن أحمد مطر يمثل خطوة أخرى متقدمة على هذا المفهوم ، فبدلاً من أن تلعب المفردات أدوارها بالتوازي لتكون المشهد الكلي للقصيدة ، وتبني الانطباع العام عنها ، يستفيد مطر من الخط الزمني الذي تستغرقه قراءة قصيدة ما لتأتي مفردة واحدة في آخر هذا الخط ، فتكون مركز المعنى ، والانطباع الكليين اعتماداً على أن القصيدة ليست كاللوح ، ولا يمكن رؤيتها دفعة واحدة بل لا بد من السير في خط زمني متتابع باتجاه النهاية ، وستتضح هذه الفكرة أكثر في خاتمة البحث.

---

(١) الوعي والفن ، غيورغي غاتشفز ترجمة نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ع ١٤٦ ،

الكويت ، ص ٦٩

(٢) مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحر ، د فاتح علاق: منشورات اتحاد

الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ، ص ١١٢

كيف يُبنى الانطباع عادة عندما نقرأ قصيدة ما؟

هذه قضية معقدة طالما حيرت النقاد ، والدارسين على الرغم من المعالجات المستفيضة لها<sup>(١)</sup> ، إلا أننا نحاول هنا أن نبين- في مثال تطبيقي قصير- الطريقة التقليدية لاستجابتنا لنص شعري تقليدي ، ولنأخذ مثلاً قصيدة المتنبي التي مطلعها<sup>(٢)</sup>:

واحر قلباء ممن قلبه شبح ومن بجسمي وحالي عنده سقم<sup>(٣)</sup>

نجرى في دماغ القارئ الذي يقرأ البيت للمرة الأولى عمليات سريعة ومعقدة ، لكن خلاصتها يمكن أن تكون كالآتي:

هناك مجالان من التوقعات في الوقت نفسه يسيران باتجاهين متعاكسين ناتجين عن الإجابة عن السؤالين:

١- ما (الكلمة التالية)؟

٢- ماذا يريد الشاعر أن يقول إجمالاً؟

تقل احتمالات (الكلمة التالية) كلما تقدمنا في القراءة ذلك أن كل كلمة ستضاف تقلل إمكانية التنوع في مجال الكلمات التي تتم المعنى. اما الإجابة عن السؤال الثاني ، فإن المعنى الإجمالي يزداد اتضاحاً ،

---

(١) انظر مثلاً مباحث النقد الأدبي ، أ.أ. ريتشاردز : ترجمة ابراهيم الشهابين ، وزارة

الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٢ ، ص ١٣٠ وما بعدها

(٢) تعاملنا هنا - إجرائياً- مع البيت كأنه نص كامل ، ولا نرى في هذا التعامل أية مشكلة لأن البيت في القصيدة التقليدية وحلة موضوعية كاملة كما هو معروف.

(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح إبي البقاء العكبري: دار المعرفة ، بيروت ،

١٩٨٧ ، ج ٣ ، ص ٣٦٢

ولمأننا كلما تقدمنا في القراءة ، ولكي يمكن تصور هاتين العمليتين يمكن تخيلهما كما في الشكل التالي:



شكل (١)

كلمة ( وا ) الأولى تحدد مجال اختيار (الكلمة التالية) بذكر شيء ، أو شخص (مندوب) وكلمة (حر) تضيق المجال أكثر فتحصره في كلمات قليلة مثل (قلب ، مهجة ، نفس ...) ، وهكذا كلما تقدمنا في القراءة يضيق مجال الاختيار كما يتضح في الرسم حيث تنزل دالة (الكلمة التالية) باتجاه القيمة الصفرية كلما تقدمنا في القراءة ، أي أن مجال اختيار (الكلمة التالية) في النص يبدأ من (مالا نهاية) من الاحتمالات ، ويضيق تدريجياً حتى يصل إلى (الصفر).

أما الانطباع الكلي ، فإنه يبدأ من (الصفر) ، ويتصاعد تدريجياً مع كل كلمة تالية . ففي المثال تضعنا كلمة (وا) في أجواء الحزن ، والتفجع ، ولكن (حر) ، و(قلبه) يزيدان من وضوح الانطباع من كونه تفجعاً بالمعنى العام إلى أسف ، وحسرة ، وهكذا يتزايد وضوح الانطباع تدريجياً ، وكما هو واضح في الشكل السابق ، فإن دالة (اتضح المعنى) تتصاعد كلما تقدمنا في القراءة ، وهكذا نرى أن نهاية البيت تصل باحتمالات (الكلمة التالية)

إلى صفر؛ أي انه ليس بالإمكان إضافة كلمة أخرى إلى النص، بينما يصل الانطباع إلى أوضح مستوى ممكن.

إن هذه الطريقة في بناء الاستجابة في القصيدة التقليدية تمتاز بالرتابة، أو الانضباط الشديد، وهذه ميزة غير مرغوب بها في الفنون مالم يزداد عليها ميزة أخرى تؤدي إلى كسر الرتابة، فتغير مستوى كل من الدالتين يتم بشكل قفزات منتظمة كلما قرأنا كلمة، وهذا يؤدي إلى نشوء نظام إيقاعي داخلي يقوم على تكرار القفزات في تغير مستوى الدالتين، إلا أن كل نسق تكراري في الشعر يحتاج إلى نهاية يمكن تسميتها بكسر النسق، أو كسر التكرار<sup>(١)</sup>، ولذلك طور الشعراء عبر مئات السنين عددا من التقنيات في محاولة الخروج من هذا الفخ، ونحن لا نريد هنا الخوض فيها تفصيلاً، ولكن سنورد مثالا نوضح فيه هذه الفكرة:

أجل يراعك في آجالهم مرقاً

فليس عندك بعد اليوم من أجل

واضرب بهم أسوأ الأمثال سائرة

حتى تنظم فيهم مضرب المثل<sup>(٢)</sup>

يعرض هذان البيتان للجواهري واحدة من هذه التقنيات، ففي البيت

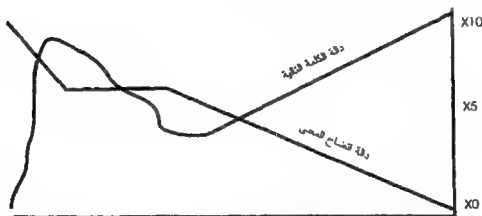
---

(١) للاستزادة ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديبندار الشؤون

الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٠٣ وما بعدها حيث يطبق الباحث الفكرة ذاتها على أهمية النبر في أواخر الأبيات.

(٢) لم تنشر القصيدة في ديوانه لأنها من آخر ما كتب، وقد أخذناها من موقع الشاعر على الانترنت

الثاني عندما نصل الى كلمة (تثلم) في المعجز تعود احتمالات (الكلمة التالية) الى الحد الاقصى إذ ليس هناك محددات تعيننا على توقعها ، فالشاعر يعلقنا في حيرة إيجاد شيء يمكن أن (يثلم) عندما (نضرب مثلاً) ، وهذه الحيرة تظل قائمة ، حتى تأتي كلمة (المثل) في آخر البيت لتهوي باحتمالات (الكلمة التالية) الى الصفر دفعة واحدة. أما الانطباع الكلي ، فهو الآخر يتوقف عن النمو عند كلمة (تثلم) ، ثم يبرز دفعة واحدة في كلمة (المثل).



واضرب بهم أسوأ الامثال سائرة حتى تثلم فيهم مضرب المثل

شكل (٢)

يمكننا الآن من خلال تأمل الشكل (٢) ان نفهم كيف تكون النصوص الشعرية مميزة ، أو إبداعية ، أو لماذا يعبر المستمعون للشعر التقليدي عن إعجابهم عند انتهاء الشاعر من إلقاء أبيات بعينها بقولهم: (احسنت .. أعد) ، فإذا استطاع الشاعر التلاعب بمعدل سير الخططين الصاعد ، والنازل ، وكسر نظامهما ، فإنه سيولد متعة جمالية لدى المتلقي ، ولكن ينبغي هنا أن نركز على نهاية الخط البياني في الشكل (٢) ونلاحظ أن عملية الصعود ، والهبوط تحدثان بشكل مفاجئ مع الكلمة الأخيرة. وهذا سر

اكتشفه الشعراء وطالما لجؤوا إليه في بناء أبياتهم ، وقد يمكن ان نجمع هذه التقنيات تحت مصطلح (المفارقة)<sup>(١)</sup> الذي يدل على إحداث (فرق) واضح بين ما هو متوقع من معدل الصعود والهبوط ، وما هو حاصل في البيت المميز من إرباك لهذا المعدل .

بعد هذا الفهم لعملية القراءة ننتقل الى أحمد مطر الذي كتب قصيدة تذهب إلى الحد الأقصى في كسر رتبة خطي الاستجابة .  
لننظر مثلا إلى هذه القصيدة القصيرة تحت عنوان (الغز):

قالت أمي مرة  
عندي لغز  
من منكم يكشف لي سره  
(تابوت قشرته حلوى  
ساكنه خشب  
والقشرة  
زاد للرائح والفادي)  
قالت أختي: التمرة  
حضنتها أمي ضاحكة  
لكني خنقتني العبرة  
قلت لها:

---

(1) مصطلح المفارقة لما يزل مصطلحا فضفاضاً يتحمل أكثر من أسلوب بلاغي لكننا هنا نتحدث عن نمط محدد من الاستخدام ربما يكون من غير المؤلف إدخاله في دلالة المصطلح المتعارف عليها.





في الشكل(٣) يلاحظ أن المعنى الكلي يتكون من خطين منفصلين؛ الأول افتراضي، والثاني نهائي، والمعنى الكلي النهائي الذي يحصل عليه المتلقي مع الكلمة الأخيرة منفصل تماما عن المعنى الافتراضي الذي بناه النص تدريجياً، كما يلاحظ أن تمثيلنا المعنى الكلي النهائي بخط منفصل متأثّر - في الحقيقة- من أنه يضطرنا إلى إعادة إنتاج النص مرة أخرى بحيث نحصل على فهم جديد لا يمت بصلة إلى الفهم الأول.

يمكن أن نلاحظ بوضوح أن أحمد مطر في لافتاته حصر قدرته الإبداعية في هذا النمط من بناء الاستجابة، ولذلك تمكن من تطوير عدد التقنيات التي توصله إلى هذا الهدف. ونحن نحاول هنا أن نجد تصنيفاً لتلك التقنيات، فالنص السابق يمثل حالة نموذجية لبناء المفارقة في شعره، وليست كل قصائده طبعاً على الدرجة نفسها من شدة المفارقة فهذه الدرجة تعتمد على التقنية المستخدمة لبناء المفارقة، ويمكن أن نصنف هذه التقنيات في أربعة أصناف:

#### ١- المفارقة اللغوية:

تقوم هذه التقنية على التلاعب بدلالات الألفاظ، وإعطائها أبعاداً غير متوقعة كما في النص السابق (اللفز)، فكلمة بلادي تحدث عملية تحويل (shifting) في معنى النص بكامله بحيث يأخذ دلالات جديدة تماماً لاتمت بصلة إلى الخط التصاعدي للمعنى الكلي الافتراضي. مثل هذه التقنية استخدمها مطر في قصيدة (قلم):

جس الطبيب خافقي

وقال لي:

هل هاهنا الألم ؟

قلت له : نعم

فشق بالمشرط جيب معطفي

وأخرج القلم<sup>(١)</sup>

يلاحظ ان كلمة (هنا) اخذت معنى جليداً ، فإشارة الطبيب في الحقيقة لم تكن الى قلب الرجل ، بل الى جيبه.

## ٢- المفارقة السردية:

يتمثل هذا النوع من المفارقة بوضوح في قصيدة (عائد من المنتجع) (٢) التي تبدأ هكذا:

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير مائلاً كخط ماجلان

فالرأس في انجلترا

والبطن في تترانيا

والذيل في اليابان

---

(١) نفسه: ص ١٨

- خيراً أبا أتان؟
- "أتقتدونتي؟"<sup>(١)</sup>
- نعم مالك كالسكران؟
- لا شيء بالمرّة، يبدو أنني نعثان
- هل كان للنعاس أن يهدم الأسنان
- أو يعقد اللسان؟
- قل عذوبك..
- مطلقاً!!
- كل الذي يقال عن فتوتهم بهتان
- بشرك الرحمان
- لكننا في قلق
- قد دخل الحصان منذ أشهر
- ولم يزل هناك حتى الان
- ماذا سيجري أو جرى
- له هناك يا ترى
- لم يجر شيء أبداً

---

(١) يستبدل الشاعر حروف السين ، والصاد في حديث الحمار بالثاء لأن أسنانه محطمة

كونوا على اطمئنان

فأولاً (يُتقبل) الداخل بالأحضان

وثانياً (يُثأل) عن تهمته بمنتهى الحنان

وثالثاً أنا هو الحثان.<sup>(١)</sup>

تم بناء المفارقة هنا بتقنية مغايرة ، ان الاعتماد هنا على مجرى السرد ، فالحوار يبني حكاية بطريقة تصاعدية تقليدية لكن الكلمة الأخيرة في القصيدة تؤدي الى فهم جديد للحكاية مما يستلزم إعادة إنتاجها لدى القارئ هذه التقنية استخدمت في نصوص أخرى كثيرة في مجموعة الشاعر منها مثلاً قصيدة (عقوبات شرعية)<sup>(٢)</sup> و(أخطاء في النص)<sup>(٣)</sup>.

### ٣- مفارقة الصدمة النفسية:

تعتمد هذه التقنية على استجلاب كلمة في آخر القصيدة تحدث صدمة نفسية لما فيها من صفات أبرزها كونها أجنبية عن السياق غير متوقعة ومحملة بشحنة نفسية بذاتها اعتماداً على ما يختزنه وعي القراء من انطباعات مشتركة تجاهها ، ولهذا السبب تكون هذه الكلمة عراقية بحثة (عامية في الغالب) ، والمثال النموذجي لهذا النوع من المفارقة قصيدة (إرادة الحياة):

---

(١) نفسه: ص ٢٣٣

(٢) نفسه: ص ١٢

(٣) نفسه: ص ٤٧

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يتقى بالمرينز

ولا بد أن يهدموا ما بناء

ولا بد أن يخلقوا الإنجليز

ومن يتطوع لشتم الغزاة

يطوع بأبناء عبد العزيز

فكيف سيمكن رفع الجباه

وأكبر رأس لدى العرب ط...<sup>(١)</sup>

من الواضح ان القصيدة مبنية على السخرية المرة ابتداءً من السطر الثاني ، والسخرية ذاتها هي شكل من اشكال المفارقة ، وهذا يجعل إنهاء القصيدة بالأسلوب الأثير لدى الشاعر صعباً إذ لابد من مفارقة تستطيع الهيمنة على هذه السخرية ، والخروج منها بصدمة قوية ، وهكذا يأتي الشاعر بكلمة عامية غير متوقعة في النهاية ، إنها غير متوقعة إلى درجة أن لا يستطيع كتابتها ، بل يكتفي بحرف واحد منها ، بكلمة تولد صدمة نفسية يمتزج فيها الضحك بالألم ، والاشمئزاز.

ومثل هذه المفارقة ترد في قصيدة (وصايا البغل المستنير)<sup>(٢)</sup> إذ يأتي السطر:

---

(١) نفسه: ص ٢١٧

(٢) نفسه : ص ٣١

ربما يمسحك الله رئيسا عربيا

في آخر القصيدة يوظف الشاعر عبارة (رئيسا عربيا) مفارقة ختامية وهي اجنبية عن سياق النص وخطي نموه ليولد الصدمة النفسية اعتمادا على ما يخزن وعي القارئ من انطباع معروف تجاهها.

#### ٤- مفارقة الحقيقة المقلوبة:

تعتمد هذه التقنية على تقديم صورة مقلوبة لحقيقة ما كما في قصيدة (التقرير):

كلب والينا المعظم

عضني اليوم، ومات!

فدعاني حارس الأمن لأعدم

بعدها أثبت تقرير الوفاة

أن كلب السيد الوالي

تسمم<sup>(١)</sup>

يلاحظ ان المفارقة المحورية في القصيدة تأتي مع الكلمة الأخيرة (تسمم) لكن هذه المفارقة مبنية على قلب حقيقة قارة هي أن عضه الكلب تؤدي إلى التسمم ، والإصابة بداء الكلب.

---

(١) نفسه: ص ١٧٣

## أخيراً

ختاماً نريد أن نبين الأساس الفلسفي للجوء الشاعر إلى هذا النمط من القصائد ..... فحين نقرأ لافتات أحمد مطر نجد أن هناك قيمة واحدة تغلب على كل القصائد فيها ، تلك هي صورة الدكتاتور ، ومباحثه ، والأساليب القمعية التي يعامل بها المعارضون .

هذه القيمة تنسجم تماماً مع شكل البناء الفني لقصيدة أحمد مطر ، فهذه التقنيات جميعاً تهدف إلى استدراج القارئ الى نقطة يظن أنها نهاية القصيدة ، ولكنه يكتشف في النهاية أن الشاعر استغفله ، وأوصله إلى نهاية غير النهاية الافتراضية ، بل لامت لها بصلة ، فالشاعر يمارس الدور ذاته الذي تمارسه الديكتاتورية ، استدراج القارئ ، واستغفاله ، والإيقاع به في فخ نهاية غير متوقعة ، وهو بهذا يحقق أهدافاً عدة بضربة واحدة هي:

١- إشعار القارئ بوطأة الديكتاتورية بطريقة عملية.

٢- حملة على الضحك المر بحيث يكتشف انه يضحك على نفسه .

٣- إظهار الفرق بين الحياة الطبيعية التلقائية ، والحياة تحت سلطة ديكتاتورية بأسلوب فني واضح ، فقصائد مطر بنهاياتها غير المتوقعة تقدم نموذجين متجاورين للحياة ، متضادين كتضاد الأسود ، والأبيض.

استطاع الشاعر بتقنيته الجديدة هذه أن يوظف عنصراً جليداً مع عناصر التشكيل الفني في قصيدته ، فزمن القراءة لم يعد هنا تاريخياً يخص القارئ حسب ، بل غدا أداة فنية بيد الشاعر ، وبوساطته تمكن أن يقرب القصيدة من اللوحة الفنية ، إذ مثلما تتكون انطباعاتنا عن لوحة نراها دفعة واحدة نتيجة للنظرة الكلية لها ، فصل أحمد مطر بين التنامي الذي يحدث اثناء زمن القراءة ، وبين الانطباع الكلي عن القصيدة الذي لا يتولد الا مع الكلمة الأخيرة.



## ثبت المراجع

- ١- الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد مطر : لندن ، ٢٠٠٣
- ٢- ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح ابي البقاء العكبري: دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٧
- ٣- في البنية الايقاعية للشعر العربي ، كمال ابو ديب: دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧
- ٤- مبادئ النقد الأدبي ، أ.أ. ريتشاردز : ترجمة ابراهيم الشهابين ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٢
- ٥- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، د. فاتح علاق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥
- ٦- الوعي والفن ، غيورغي غاتشفز ترجمة نوفل نيسوف ، سلسلة عالم المعرفة ع ١٤٦ ، الكويت

## مواقع الانترنت

- ١- <http://www.adeb.com>
- ٢- <http://www.jawahri.net>

## أسلوب الكولاج الملصق في شعر سعدي يوسف ديوان صلاة الوثن أنموذجا

يمثل سعدي يوسف أنموذجاً مثالياً للشاعر الباحث في ما وراء اللغة ، إذ تخرج اللغة في شعره عن مجرد كونها تراكيب ، وجملاً تنظمها الانزياحات إلى مادة طيبة تشكل بأشكال غير مألوفة للذائقة التقليدية ، وتصبح مساحات الورقة البيضاء جزءاً لا يتجزأ من التركيب البنائي للقصيدة. وعند ذلك تتخذ الكلمات أدواراً أخرى غير وظيفتها الدلالية ليكون لها إبعاد مكانية ، أو زمانية.

ليست الرسالة التي تحملها لغة الشعر رسالة معرفية ، وليس على القصيدة التي نقرأها أن تزيد تجربتنا المعرفية ، بل هي نوع من التجارب الروحية ، أو الصوفية "فالشعر يتمكن من أن يصل إلى المتلقي من قبل أن يفهمه ، فهو يسلط قوى تعويلاته على أذاننا ، فيهزنا بحركته قبل أن يتاح لعقولنا أن تسأل عن كنه ما نشعر به."<sup>(١)</sup> ولا يتأتى هذا التأثير من

---

(١) The Achievements of T.S.Eliot

P.O.Matthiessen:NewYork,1959,p51

دلالات لغة الشعر ، بل ينتج من بنيتها الشكلية تماما مثل الأثر الذي تولده المساحات اللونية في الفن التشكيلي. ومن هنا يكون على الشاعر تطوير تقنياته الخاصة للتعامل مع اللغة على أنها مادة للتشكيل لا أداة للتوصيل المعرفي ، أو كما كان دونالد ستاثر يؤكد بأن لغة الشعر ، فضلا عن كونها أداة للتوصيل ، تصبح غاية في ذاتها.<sup>(١)</sup>

اسلوب المصصقات (الكولاج) واحدة من تلك التقنيات التي استخدمها سعدي يوسف بشكل لافت في شعره. والكولاج في الأصل مصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية للدلالة على تلك اللوحات التي تبنى في بعض أجزائها من ملصقات الورق الملون<sup>(٢)</sup>. إلا أننا سنستخدمه هنا مجازا لوصف تقنية مشابهة في بعض أوجهها في شعر سعدي. إذ إن القارئ كثيراً ما يلاحظ عبارات ، أو كلمات ، أو ربما علامات ترقيم تبدو كأنها قد لصقت في جسد القصيدة ، إنها تشبه لوحة معلقة على جدار ، فهي ليست جزءاً من ذلك الجدار ، لكنها مع ذلك غيرت ملامحه ، وأضافت

---

(١) The Nature of Poetry, Donald A. Stauffer: New York, 1964, p53

(٢) الكولاج Collage "كلمة فرنسية الأصل من Collier وتعني يلصق ويلد المصطلح على لوحة فنية مكونة كلياً أو جزئياً من قصاصات الصحف أو قطع القماش أو أية مادة أخرى تلصق على قماش اللوحة ، وقد استخدمت هذه الطريقة من قبل التكعيبيين الأوائل ، الذين كانوا يلصقون قصاصات الجرائد على لوحاتهم ، واستخدمها الدادائيون من أمثال شفيترز ، واستخدم ماتيس قصاصات من الورق الملون بديلاً كاملاً عن الأصباغ/ هذا التعريف من The Penguin Dictionary of Arts and Artist, Peter and Linda Murray: New York, 1982, p100

إليه معاني جديدة.

وفي أعمال سعدي الأخيرة ازداد تركيزه على هذا الأسلوب ، وفي النموذج موضوع هذه الدراسة (ديوان صلاة الوثني)<sup>(١)</sup> تحليداً ، لا نكاد نجد قصيدة واحدة تخلو من أن يكون هذا الأسلوب عماد بنائها . ولكي نوضح فكرة الملصق نستعرض بعض النماذج من (صلاة الوثني):

رَبِّمَا سَاءَلْتُ نَفْسِي الْآنَ ، عَمَّا أَكْتُبُ الْآنَ ...

لِمَاذَا أَكْتُبُ الْآنَ ؟

وَفِي أَيِّ مَكَانٍ أَكْتُبُ الْآنَ ؟

.....

.....

.....

أَلَمْ يُتَعَبَكْ نَصْفُ الْقَرْنِ مِنَ الْعَايِكْ :

الصَّخْرَةُ وَالنَّبْعُ

وهذي اللغة ... الألوان والغيم ... إلخ<sup>(٢)</sup>

الاسطر الثلاثة المكونة من النقاط نمط من الكولاج ، فهي ليست جزءاً من المعنى الكلي للقصيدة ، لكنها- بكل تأكيد- عامل من العوامل التي

---

(١) الديوان منشور على موقع الشاعر على الشبكة العالمية ، ولذلك لانشير إلى ارقام

صفحات ، بل نكتفي بذكر عناوين القصائد حيث يمكن مراجعتها على الموقع

(٢) صلاة الوثني: أغنية الهزار

تبني الانطباع النفسي للمتلقي.

الليلة ، يأتي طائفٌ من آخرِ القَصَباء.

يأتينا الشَّبَرَّاقُ بما فاهت به جَنِيَّةُ الهَوَرِ

وتأتي عبرَ مجرى الماءِ أفراسُ النَّبِي.

الطينُ من زَقُورَةِ المَنَآي سياتي

والخُلَاسِيُونُ والجرحى، وما تحمله الفاخنةُ

الأولى، وما ينفثه الثورُ السماويُّ،

ويأتينا عليُّ بنُ محمد...

هذه الأرضُ لنا

نحن، برأناها من الماء<sup>(١)</sup>

هذا البناء يخضع تماما للتعريف الذي اشرنا اليه لقن (الكولاج) ،

فالصورة الكلية هنا ليست الا مجموعة قصاصات صورية لصقت مع

بعضها لتكون صورة واحدة من غير أن تكون البنية الدلالية السببية

التقليدية هي الرابط الذي يقود من عبارة إلى أخرى.

لا سرٌ لديكَ

ولا سرٌ لديّ

الدنيا ، الآن ، غدت أضيقَ من جُحْرِ الضَبِّ ...

---

(١) نفسه: اذهب ، وقلها للجبل

. الخيلُ تخبُّ بعيداً .

والمرأة (أعني آخرَ زوجاتك) تعرف هذا

والمارَّة

والمرأة

وآلافُ الناسِ على شاشاتِ التلفزيون...

أنا أيضاً أعرفُ هذا

(حتى وأنا في الريف، بأقصى لندن)<sup>(١)</sup>

العبارات التي وضعها الشاعر بين الأقواس ليست عبارات تفسيرية ،  
والأقواس ذاتها جزء من الكولاج.

#### أنماط الملتصقات:

إن تركيز سعدي على هذه التقنية في مجموعة (صلاة الوثنى) يجعلها  
أنموذجاً جيداً لاستقراء أنماط الملتصقات التي يضعها الشاعر في نصوصه  
ويمكن أن نلاحظ عدداً منها:

#### ملتصق الفراغ:

هذا أشيع ، وأقدم أنماط الملتصقات في شعر سعدي ، يتكون من ثلاثة أسطر  
من النقاط هكذا:

---

(١) نفسه : إلى شيخ عشائر ال

.....

.....

.....

وهذا العدد (٣) مضطرد ، فالشاعر لا يغيره أبداً أينما استخدمه . كما  
في الجبل الأزرق:

- ستعرفُ الأسماءَ ، يا عَمُّ ...

.....

.....

.....

الثيابُ مهفهفاتُ

والبناتُ يدُرْنَ ، يرقصنَ ...

السماءُ خفيضةُ:

يا عَمُّ ، نحنُ بناتك!

انقضَّت علينا الطائراتُ ...

عد بعض الدارسين هذا النوع من المصقات دليل استتار ضعف الشاعر وراء مهاراته الفنية ، فهو نمط من التكرار الضعيف<sup>(١)</sup> ، ولكن يلاحظ هنا أن هذا الملصق لا يؤدي وظيفة دلالية مباشرة ، إذ يمكن رفعه من غير أن تختل

---

(١) أوراق مشاكسة — مقالات في الفكر والأدب ، أحمد يوسف داود : منشورات اتحاد

الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ١٨٥

دلالات النص . مما يدل على أن ثمة وظائف أخرى ما وراء - دلالية لهذه التقنية. هذا النوع من الملصقات - في الواقع - هو أبسط تقنيات الشاعر ، وهو يستخدمه كلما احتاج إلى تغيير المزاج الانفعالي للقاصيدة .. فقاصيدة سعدي - في العادة - متقلبة المزاج ، وقد لا يلحظ القارئ هذا التقلب ببساطة ، ولذا يلجأ الشاعر إلى إمهاله ، بإعطائه فسحة من الوقت .. هي ثلاثة أسطر فارغة ، ولعل هذا أحد الأسباب التي دفعت بعض الدارسين إلى أن يعد قصائد الشاعر الحليئة قصائد ذكية أكثر من كونها شعرية<sup>(١)</sup>.

أنا لن أنتظرَ الليلة شيئاً:

هو ذا القطنُ الشتائيُّ يغطي ساحةَ القريةِ

والطيرُ الذي ظلَّ يزورُ الكستناءَ ارتحلَ...

الأشجارُ لا تهتزُّ،

والنافذةُ الوسطى التي تمنحني إطلالةَ البُرجِ، تفيمُ

.....

.....

.....

الآنَ تأتي عدنٌ بالبحرِ

تأتي عدنٌ بالميسبانِ الحُرِّ والأسمالكِ

(١) سعدي يوسف. صورة الشاعر في منفاه ، د. علي جعفر العلاق: صحيفة الأديب ،



تأتي بالأفاوية...

وتأتيني بما يجعل هذا الكون ملتقاً على جمرته؛<sup>(١)</sup>

إن نظرة سريعة إلى الأفعال التي استخدمها الشاعر ما قبل المصق وما بعده كفيhle بان توضح مقدار التغيير في المزاج الانفعالي:

لن انتظر ، يغطي ، يزور ، ارتحل ، لا تهتز ، نعيم  
هذه المجموعة من الأفعال تضع جواً من اليأس ، والإحساس بالظلمة ،  
أما ما بعد المصق فالشاعر يكرر الفعل (يأتي) أربع مرات ويستخدم معه  
(يجعل) فيسبني إحساساً بالتغير ، والتكوين الجديد . ويزيد من هذا  
الإحساس استخدام كلمة (عدن) بدلالاتها في الموروث الديني ، وارتباطها  
بالراحة الأبدية.

إن من الصعب على القارئ أن يلحظ هذا التغير السريع في المزاج  
الانفعالي لولا المصق الذي وضعه الشاعر بين الانفعاليين.

والمشبُّ بين شقوقِ الممرِّ

وأعشاشُ نيسانَ

حتى المحطةُ في المُنْتأى \_

كلُّها ، الآنَ ، لا تتحرَّكُ ...

.....

.....

.....

---

(١) صلاة الوثنى: الليلة. لن أنتظر شيئاً

لكن (أتلحُ أدّتي حصانٍ على المَرَج؟)

أنصبت!

أترتشفُ الوشوشاتِ الشقيقة؟

هل تسمعُ الماءَ في القصبي؟<sup>(١)</sup>

التقنية ذاتها نجدها في هذا النص و الانتقال هنا مثل النص السابق ..  
من السكون إلى الحركة ، أو من اليأس إلى الأمل.

وقد تنبه بعض الدارسين إلى اهتمام سعدي يوسف بالشكل الطباعي  
للقصيدة ، ولم يتردد في نعته بالهندسة: "فإن لكل قصيدة حرة عالماً خاصاً  
من السواد وعالماً خاصاً من البياض. ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدة  
"الشخص السادس" للشاعر سعدي يوسف ، لاكتشفنا أن قضية الحضور  
الذي ينتزعه السواد من مساحة البياض وتوزيع الخارطة المكانية للقصيدة  
على أساس نتائج ليست محض مصادفة عابرة ، إنما هناك هندسة معينة  
تقررها التجربة."<sup>(٢)</sup>

### ملصق الهالين:

يأتي هذا النوع بالمرتبة الثانية من حيث استخدامه في (صلاة الوثنى) ،  
ويتلخص باجتلاب الشاعر جملة أو كلمة وحشرها وسط السياق بين  
هالين:

---

(١) نفسه: الأشياء تتحرك

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د محمد صابر

هيكل: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠١ ، ص ٥٢

أحسستُ بأنَّ اللونَ البُنِّيَّ تحرَّكَ  
أنَّ نقيعاً من أزرقٍ، شُبَّةَ رماديٍّ، يدخلُ في البُنِّيِّ،  
وأحسستُ بأنِّي سأموتُ (إذا ما مُتُ) على شاطئِ بحرٍ؛  
أحسستُ بأنِّي سأموتُ سعيداً...<sup>(١)</sup>  
يلاحظ هنا أن (إذا ما مت) يمكن رفعها من النص دون اختلال  
بالدلالة أو الوزن.

والمرأةُ  
وآلافُ الناسِ على شاشاتِ التلفزيون...  
أنا أيضاً أعرفُ هذا  
(حتى وأنا في الريفِ بأقصى لندن)  
أعرفُ أنك ملقَى؛  
وجهك للأرضِ

وجزماً جندياً أمريكياً تسحقُ فِقْرَتُكَ حتى الأرضِ<sup>(٢)</sup>  
والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الملتصقات في النص السابق، إذ يمكن  
قراءته من غيرها. لكننا إذا فعلنا ذلك فإننا سنفقد أثراً مهماً في المزاج  
الانفعالي للنص، ثمة مزيج غريب بين السخرية والجد، فسعدني يلجأ إلى  
هذا النوع من الملتصقات كلما احتاج إلى تعميق الفعل الدرامي، أو إظهار

---

(١) نفسه: منتظرا الزوينة المطر

(٢) نفسه: الى شيخ عشائر ال

التناقض بين موقفين دراميين في قصيدته لصنع المفارقة أو السخرية :

شُعري أَبْيَضُ

ثُمَّ اصْفَرُّ ، كَالهَالِقِ ،

أَحْسَسْتُ بِأَنِّي ذُو جَنَاحَيْنِ...

وَأَحْسَسْتُ بِأَنِّي فِي دَمٍ مِنْ فَضْءٍ سَائِلَةٍ

(أعني دمي)

سَوْفَ أَطِير ...<sup>(١)</sup>

لم يكن الشاعر مضطراً لوضع عبارة (أعني دمي) ، فالدلالة واضحة جلية ، ولكن ليس بإمكاننا نكران مقدار العمل الذي أدته هذه العبارة في تعميق موقف (الراوي) الانفعالي.

#### الملصق المقطعي:

يلجأ سعدي أحيانا إلى إلصاق مقاطع شعرية ، أو نثرية كبيرة ، وهذا الأسلوب يشبه تكتيكاً معروفاً في المسرح ، وهو ("التلصيق" الكولاج). يظهر أثناء الحوار استشهدات تاريخي أو أدبي لا تتركه الشخصيات. إنها غمزة عين يوجهها المؤلف للجمهور: "لا تلمسها ، إنها محطمة" ، كما قالت السيدة سميث ، أما جاك فيقول: كوني أختاً جليدة بأخ مثلي" ، أما الدكاترة في مسرحية الما فإنهم يتبادلون الشتائم بسبب مفردات إحدى

---

(١) نفسه: صلاة الوثن

حكايات لافونتين: "عجل... بقرة... خنزير..." ، ويذكر السيد الضخم في مسرحية اللوحة الشاعر بولير دون أن يعرفه...<sup>(١)</sup> وتصلح قصيدة (القطار الايرلندي) مثالا جيدا لهذا النمط من الملصقات :

فِي دَبْلِن

كَانَ قَطَارُ اللَّيْلِ، الْحَانَةَ

حَانَةَ فَيْتَزجيرالد

وَأَنْتِ تَغْمَغُمُ فِي إِحْدَى عَرِيَّاتِ الْمَطْعَمِ :

يَا لَيْلُ، يَا صَاحِبِي، رَاحَ الْفَتَى وَارْتَحَ

وَامْتَدَّ ثَوْبُ الدُّجَى، وَاسْوَدَّتِ الْأَهْدَاخُ

حَتَّى الْمَجَازِيفُ مَلَّتْ حَيْرَةَ الْمَلَاخِ

يَا لَيْلُ، يَا صَاحِبِي... سَمُّ الْأَفَاعِي فَاحِ

حَانَةَ فَيْتَزجيرالد

مَمَرٌ ضَاقَ بِأَنْفَاسِ زِيَانَتِهِ

وَنَوَافِدُ مُصْنَعَةٍ

مِثْلَ قَطَارِ الْهِنْدِ،

وَلَكِنَّكَ

---

(١) يوجين يونسكو ، : كلود إستانق ترجمته قيس خضور ، اتحاد الكتاب العرب ،

دمشق ، ١٩٩٩ ، ص ٧٨

حتى لو كنتَ مسافرَ ليلٍ بقطارِ الهند

ستبحثُ عن مأوى

تبحثُ عما سيكونُ سؤالاً أو سلوى

تبحثُ عن "سعدي" المُتَلَبِّسِ في الظلمات

تبحثُ عما ماتَ

وعَمَّن ماتَ؛

الأخطاءَ طريقَكَ حينَ بلغتَ أخيراً

إحدى عرباتِ المطعم؟

هل كانتَ دَبْلِينُ في اللوح؟

إذاً، أينُ فُجِئَتْهَا؟

أينَ الدهشةُ في أنَ تلقى ما قُدِّرَ أنَ تلقى؟

في أنَ تقرأَ ما في اللوح، وأنتَ اللوح؟.

يا ليلُ، أينَ الصفا؟ أينَ انطلقا المأمولُ

أرضُ السوادِ انتهتَ للشوكة والعاقولُ

كلُّ الجيوشِ اقتضتْ منها، وحالَ الحَوَلِ

يا حسرتي للضميرِ المشتريِ المقتولِ

UK troops in Iraq

Straw .The Irish Times – 06.01.04 says ,indefinitely

واقع الأمر أنني لست قاريء صحفٍ مدمناً؛  
لكنني كنتُ في طائرة الخطوط الجوية الإيرلندية  
عائداً إلى لندن مع صديقتي . هذه الصديقةُ  
أطبقتُ جفنيها فجأةً لتعودَ إلى الحانة التي  
شريتُ فيها الموسيقى، البارحة، حتى الفجر.  
صحيفة The Irish Times كانت بين يدي  
الشخص الثالث الذي لا أعرفه . لا أدري  
كيف لمحتُ الخبرَ ... وكيف سجلته  
على التذكرة المستفدة . عُذراً !  
اسمّعني الآن !  
ألستُ تفهمُ في آخر أيام السنة ؟  
\_ الحانة تنطلق الليلة مثل قطارٍ في الهند \_  
ابحثُ في إحدى عرباتِ المطعم  
عن كرسيٍّ  
أو صورة كرسيٍّ ...  
فالليل طویل  
بل سيكونُ الأطولُ من أنفاسِ ممرِّ الحانة  
إذ تبحثُ عما ماتَ

وعَمَّن مات ...

اسمَعْنِي الآن ...

يا لَيْلُ، يا صاحِبِي، ما أوحِشَ الوَحْدَةُ !

أَطَبَقْتُ يا لَيْلُ، حَتَّى ماتت الوردَةُ

وارتَدَّ مَنْ كانَ مَجْبُولاً على الرَّدَّةِ

لَكِنْ صَوْتِي سَيَبْقَى للصدى، وَحْدَهُ

سَتَدُقُّ السَّاعَةُ مَعْلَنَةً عن ضَوْءٍ

في آخِرِ هَذَا النِّفْعِ المَظْلَمِ ...

.....

.....

.....

أَيَّانَ تَدُقُّ السَّاعَةُ ؟

أَيَّانَ سَتَأْتِيكَ مَلائِكَةُ ؟

أَيَّانَ سَتَهْدَأُ أَنْفَاسُكَ

بَيْنَ مَلائِكَةٍ وَشَمُوعٍ ...<sup>(١)</sup>

في هذه القصيدة هناك أولاً ملصقات (الرباعيات) التي وضع الشاعر

---

(١) نفسه: القطار الأيرلندي



تحتها خطوطا مميزة. وهناك النص النثري بعد العبارة الانجليزية.  
في (القطار الايرلندي) لا يخدم (الكولاج) بناء المزاج الانفعالي حسب ،  
بل يتعدى ذلك إلى أن يكون مكونا فاعلا في بنية النص. فالرباعيات  
أسهمت في التعبير عن جو الضجر من السفر الطويل ، فهي شبيهة بتلك  
الأغنيات التي يرددوها المسافرون في السفرات الطويلة ، أو ربما تشبه أناشيد  
البحارة.

أما العبارة الانجليزية والنص النثري بعدها فكان دورهما إعطاء تيار  
السردي صفة الواقعية وإمكانية التصديق ، تماما كما يفعل كتاب القصة إذ  
يصفون التفاصيل الصغيرة لإسباغ صفة الواقعية على قصصهم.

### خاتمة:

تتميز تجربة سعدي يوسف الشعرية ببحثه الدائم وراء اللغة ، إذ يبدو  
انه يدرك أن اللغة قد تكون أحيانا عاجزة عن نقل الصورة الشعرية نقلا  
أميناً ، ولذا فهو يجرب أدوات أخرى بغية رسم صورة بأعلى ما يمكن من  
الدقة ، و( الكولاج ) واحد من أهم تلك الأدوات التي استخدمها الشاعر  
إذ صارت الملصقات علامة فارقة في شعره ، يكثر من توظيفها في قصائده ،  
أما الخدمة التي تؤديها تلك الملصقات ، فهي غالبا المساعدة في بناء المزاج  
الانفعالي وتغييراته.

## المصادر والمراجع

- أوراق مشاكسة - مقالات في الفكر والأدب ، أحمد يوسف داود : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١
- سعدي يوسف .. صورة الشاعر في منفاه ، د. علي جعفر العلاق : صحيفة الأديب ، العدد ١٤١
- صلاة الوثني ، سعدي يوسف: موقع سعدي يوسف على الشبكة العالمية
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الایقاعية ، د. محمد صابر عبيد: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١
- يوجين يونسكو ، : كلود ابستان: ترجمة قيس خضور ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩

The Achievements of T.S.Eliot P.O.Matthiessen  
:NewYork ، 1959 -

The Nature of Poetry ،Donald A.Stauter:New York ،  
1964-

-The Penguin Dictionary of Arts and Artist ،Peter and  
Linda Murray:New York ، 1982

## السياب في طريقه الى تشكيل الحرية قراءة في شعر السياب العمودي

على الرغم من الكم الهائل من الدراسات التي كتبت حول تجربة رواد الشعر الحر في العراق ، نرى أن معنى الحرية التي يوصف بها هذا الشعر لم يتضح بما فيه الكفاية ، ذلك لأن معظم تلك الدراسات ركزت على الجانب الخارجي المتعلق بالوزن والقافية ، بل إننا نرى أن نازك الملائكة وهي منظرية الشعر الحر تكاد توقف نظريتها على هذا الجانب دون غيره<sup>(١)</sup> . ونحن نفترض أن الشكل الجديد من حيث الوزن والقافية لا يقع في صميم التغيير الذي أحدثه الرواد بقدر ما هو نتيجة لاحقة لتغييرات سبقته ابتكرها السياب في السنوات ما بين ١٩٤٢ و ١٩٤٨ استنادا إلى تواريف القصائد التي ذكرت في ديوانه.

في هذا البحث نحاول الكشف عن شيء من الملامح التي تبين معنى التحرر الذي نشله رواد الشعر الحر في العراق من خلال دراسة الشعر العمودي لبدر شاكر السياب ، ورصد ملامح التجديد فيها للبرهنة على الفرضية السابقة.

---

(١) على هذا الأساس بني كل كتابها قضايا الشعر المعاصر ويكفي النظر إلى الفهرس:

## ضوابط الشكل التقليدي

عبر مئات السنين ، اكتسب الشكل التقليدي الكثير من الضوابط التي تشكل الذائقة الشعرية العربية ، ولطالما حاول القدماء تحليل هذه الضوابط وصياغتها في قواعد بنية ، وربما كانت محاولة بناء شكل افتراضي للقصيدة التقليدية عرف بعمود الشعر أبرز تلك المحاولات وفي هذا البحث نحاول النظر إلى الشكل التقليدي من زاوية جديدة ، ربما نستطيع من خلالها أن نضع مقارنة واضحة لمعنى الحرية التي نشدها السياب

يفرض الشكل التقليدي مجموعة من الضوابط والتقنيات بناء على ثلاث حقائق شكلية هي:

ثنائية البيت (صدر وعجز) .

القافية بوصفها خاتمة حتمية للبيت .

البناء السممتري Symmetric (التناظر العمودي بين

الأبيات) .

أما الحقيقة الأولى ، فقد أدت إلى تقييد تفكير الشاعر الإبداعي بالثنائيات ، فإن يقسم البيت على قسمين متساويين يعني أن يُبنى من جملة مركبة تربط بين جزئها علاقة تآثل ، أو تضاد ، وهكذا ظهرت مجموعة من التقنيات التي أصبحت شيئا فشيئا تقاليد لا سبيل إلى التملص منها ، ونذكر من هذه التقنيات على سبيل التمثيل لا الحصر ، تلك المجموعة التي أحصاها صاحب الإيضاح من تقسيم ، وموازنة ، وتآثل ، وتقابل ، ومساواة ، وغير ذلك<sup>(١)</sup> ، وكل تلك التقنيات تقوم على

---

(١) ينظر الايضاح في علوم البلاغة: ٣٦٨/١ وما بعدها

ابتكار علاقة ثنائية يمكنها ربط شطري البيت الواحد.

انظر مثلاً قول المتنبي:

فلم أربدرا ضاحكاً قبل وجهها ولم ترقبلي ميتاً يتكلم<sup>(١)</sup>

ينحصر تفكير الشاعر وهو يبني هذا البيت باستغلال ثنائية (الصدر - العجز) ، فينشئ تركيباً لغوياً فيه عدد من العلاقات الثنائية ، وهي:  
أنَّ كلاً من الصدر ، والعجز يتكون من جملة تامة ، وكلاهما مبني من التركيب النحوي ذاته.

الواو العاطفة في أول العجز تقنية شائعة للدلالة على المقابلة بين الشطرين ، إذ هي مركز عتلة التوازن التي لا يقوم بغيرها ، وما استجلاب الفاء في أول الصدر إلا لحجز مكان لهذه الواو في أول العجز.  
لغة ثنائية بين كل كلمة في الصدر ، وأخت لها في العجز.  
على الرغم من التماثل بين الشطرين في التركيب النحوي ، فإنَّ ثنائية المعنى نط آخر من العلاقة ، فهي علاقة تضاد.  
ومن العلاقة السابقة تنشأ ثنائية أخرى هي علاقة التضاد بين شكل التماثل اللفظي ، والتضاد المعنوي..

ثم أن هذه البنية الثنائية تفرض شكل الصورة الشعرية ، وأساليب بنائها ، فهي غالباً تتكون من طرفين (تشبيه ، أو استعارة ، أو كناية ، أو تورية .....).

وأما الحقيقة الثانية ، فقد فرضت هي الأخرى عدداً من التقاليد والضوابط ، فالقافية بوصفها الخاتمة المادية للبيت تكتسب أهمية بالغة . إنها

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي: ٨١/٤

مثل الضربة الإيقاعية التي تحدد نهاية الجملة الموسيقية على المستوى الصوتي، غير أن لها وظائف أخرى اكتسبتها مع مرور الزمن لعل أبرزها إشعار القارئ بالمتعة بتمكينه من تخمين كلمة القافية، وقد يلجأ الشاعر أحيانا إلى لعبة أكثر تعقيدا بأن يستدرج القارئ إلى تخمين قافية ما ثم لا يأتي بها، بل يفاجئ القارئ بأخرى تثير الدهشة. وابتكروا لهذا الغرض تقنيات عدة ما لبثت أن أصبحت معيارا لموهبة الشاعر وإجادته، ومن ذلك تقنية سموها (رد العجز على الصدر)<sup>(١)</sup>، وأرادوا بذلك أن يذكر الشاعر في حشو البيت كلمة القافية، وما ذلك إلا لأنها ستمكن القارئ من تخمين كلمة القافية.

ومنها تقنية سموها التوشيح، وهي "أن يكون معنى أول الكلام دالا على لفظ آخره ولهذا سموه التوشيح فإنه ينزل فيه المعنى منزلة الوشاح وينزل أول الكلام وآخره منزلة محل الوشاح من العاتق والكشع اللذين يحول عليهما الوشاح"<sup>(٢)</sup>.

انظر - مثلا - كيف يمتدح صاحب الخزنة هذا البيت:

وما أروني التفاتا عند نصرتهم وأنت يا ظبي أدري بالتفاتهم

فيقول: "فهذا البيت فيه التورية بتسمية النوع وقد برزت في أحسن قوالها ومراعاة النظير في الملائمة بين الالتفات والظبي والنفرة والانسجام الذي أخذ بمجامع القلوب رقة والتمكين الذي ما تمكنت قافية باستقرارها في بيت كتمكين قافيته"<sup>(٣)</sup>

(١) للاستزادة ينظر المثل السائر : ٢٤٧/١

(٢) خزنة الأدب : ٢٢٢/١

(٣) نفسه : ١٣٧/١

ما يهمنا هنا امتداحه للقافية بالتمكين الذي أراد به التحامها مع أجزاء البيت ، ولكن هذا التمكين - في الواقع - لا يتأتى من كلمة القافية ذاتها بل من بنية البيت التي مهدت لها ، وهذا يعني أن القافية فرضت شكل بنية البيت ، وتقنياتها.

هذا الفهم لتقنيات القافية يفسر لنا السبب الذي من أجله أصبح التصريح تقليداً قاراً ، فإنّ من المستحيل تخمين القافية في البيت الأول لولاه. وأما البناء السميري (التناظري) لأبيات القصيدة العمودية ، فيفرض هو الآخر مجموعة من التقنيات ، فالبيت الشعري هو الجملة الموسيقية المتكررة التي تكون اللحن ، ومن غير الممكن طبعاً تصور قطعة موسيقية تتألف من تكرار جملة واحدة . ومن هنا كان على الشاعر أن يبتكر من التقنيات ما يمكنه من التغلب على هذا التكرار الصوتي اللا متناهي الناتج عن البناء السميري . ولكن اهتمام القدماء ببناء البيت منعهم من التركيز على هذا النوع من التقنيات الذي يتعدى البيت إلى القصيدة. ومن هذه التقنيات أن يأتي الشاعر بعدد من الأبيات متشابهة البناء ، أو التأثير ، ثم يأتي بيت مختلف يشتمل على مفاجأة ، وهو بهذا يبني نسقاً إيقاعياً ، ثم يقوم بحل ذلك النسق بالبيت المختلف وهكذا تبني القصيدة من دفعات من الأبيات تكمن قوة كل منها في بيت حل النسق<sup>(١)</sup>. ولنقرأ مثلاً من قصيدة للمتنبي:

---

(١) فكرة النسق الإيقاعي واحدة من الأفكار البنيوية ملخصها أن التكرار وحده لا يمكن أن يصنع الإيقاع بل لابد من انتهاء التكرار بما يسمى حل النسق. للاستزادة ينظر جلدية الخفاء والتجلي : ١٨ وما بعدها

كَفَىٰ بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا      وَحَسِبُ الْمَنَيا أَنْ يَكُنْ أَمَانِيَا  
تَمْنِيئُهَا لَمَّا تَمُنَّيْتَ أَنْ تَرَى      صَدِيقاً فَأَعْيَا أَوْ عَدُوّاً مُدَاجِيَا  
إِذَا كُنْتَ قَرَضَى أَنْ تَعِيشَ بِذِلَّةٍ      فَلَا تَسْتَعِدُّنَّ الْحُسَامَ الْيَمَانِيَا  
وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لِفَارَةٍ      وَلَا تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا  
هَمَّا يَنْفَعُ الْأَسَدَ الْحَيَاءُ مِنَ الطَّوَى      وَلَا تُثْقَى حَتَّى تَكُونَ ضَوَارِيَا  
حَبِيبُكَ قَبْلَ حُبِّكَ مَسَنَ نَائِي      وَقَدْ كَانَ غَدَاراً فَكُنْ أَنْتَ وَاهِيَا<sup>(١)</sup>

يلاحظ أن الأبيات الأربعة الأولى تبني وحدة معنوية واحدة ، ثم يأتي البيت الخامس ليحمل المعنى بشكل حكمة مكثفة ، ينتهي عندها الكلام ولا يمكن أن يقال بعده شيء آخر ، وهكذا يأتي البيت السادس ليبدأ وحدة جديدة. وبهذه الطريقة يبني الشاعر تنوعاً هارمونياً للتغلب على رتابة التكرار السمعي.

### قصائد السياب العمودية

ما دام هدف البحث رصد تطور تقنيات الشاعر نحو الحرية ، فقد كان من المهم معرفة التاريخ الذي كتبت فيه كل قصيدة ، ولهذا تم استبعاد بعض النصوص التي لم نستطع ردها إلى عام معين ، وهي نصوص قليلة جداً.

نجد في هذه القصائد العمودية ما يأتي:

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي : ٢٨١/٤



قصيدة واحدة كتبت عام ١٩٤١ على طريقة الموشح من الهزج.<sup>(١)</sup>  
هناك خمس قصائد كتبت في العام ١٩٤٢ والتزم الشاعر فيها جميعاً  
القافية الواحدة ، وأوزانها هي (الخفيف ، قصيدتان من الطويل ، مجزوء  
الرميل ، المقتضب).<sup>(٢)</sup>

خمس قصائد كتبت عام ١٩٤٣ التزم فيها بالقافية الواحدة ، وأوزانها  
هي (الطويل ، الهزج ، السريع ، الكامل ، الخفيف).<sup>(٣)</sup>  
ست وعشرون قصيدة كتبت في العام ١٩٤٤ ، خمسٌ منها متعددة  
القوافي ، والباقيات التزم فيها القافية الواحدة ، أما أوزانها فكانت (ثمانٍ من  
الكامل ، ثمانٍ من المتقارب ، اثنتان من كل من البسيط ، والخفيف ،  
والوافر ، واحدة من كل من الهزج ، والسريع ، والمنسرح ، ومجزوء  
الكامل).<sup>(٤)</sup>

اثنتاعشرة قصيدة كتبت في العامين ١٩٤٥ و ١٩٤٦ ولم نستطع الفصل  
بين العامين التزم بتسع منها بالقافية الواحدة ، وجاءت الثلاث الأخريات  
متعددة القافية ، وأما أوزانها فكانت (خمس من الخفيف ، وأربع من  
الكامل ، وثنان من مجزؤه ، وواحدة من الوافر).<sup>(٥)</sup>

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٠٩

(٢) نفسه : ٤٠٨ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣

(٣) نفسه : ٤١٣ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٨ ، ٤١٩

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة : ٨٤ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ،

٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٩ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ،

٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٧٠ ، ٤٧١

(٥) نفسه : ٣٧ ، ٨٦ ، قصائد مجموعة أعاصير ٤٩٥ - ٥١١

ثلاث قصائد كتبت في العام ١٩٤٧ التزم في واحدة منها فقط القافية الواحدة ، وأوزانها (قصيدتان من المتقارب ، وواحدة من السريع)<sup>(١)</sup>  
 عشر قصائد كتبت في العام ١٩٤٨ التزم القافية الواحدة في واحدة منها فقط ، وجاءت (ثلاث من الكامل ، وثلاث من مجزوءه ، وثنان من الخفيف ، و واحدة من كل من البسيط ، والمتقارب)<sup>(٢)</sup>  
 ثماني قصائد كتبت بعد ابتكار الشكل الجديد ما بين الأعوام ١٩٥٢ - ١٩٦٤ التزم بدر في ست منها القافية الواحدة ، وجاءت (ثنان منها على كل من الرمل ، والكامل ، والطويل ، وواحدة على كل من البسيط ، والمتقارب)<sup>(٣)</sup>

يمكن الآن أن ننظر في أوزان القصائد ، ونقسمها على مجموعتين ؛ صافية ، ومزوجة مثلما سميتها نازك<sup>(٤)</sup> ، أو مركبة ، وبسيطة مثلما سميتها في دراستنا للإيقاع في الشعر العراقي الحديث<sup>(٥)</sup> .

(١) نفسه ٣٩ ، ٦٣ ، ٧١

(٢) نفسه ٥٧ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧

(٣) نفسه : ٣٦٤ ، ٥٢٣ ، ٥٣٠ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨

(٤) ينظر قضايا الشعر المعاصر : ٦٧ - ٩٧

(٥) ينظر بحث هذه القضية في التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج: الفصل الأول

ومن الإحصائيات السابقة يمكننا أن نضع الجدول الآتي:

العام	القصائد	قافية مفردة	قافية متعددة	بحور بسيطة	بحور مركبة
١٩٤١	١	٠	١	١	٠
١٩٤٢	٥	٥	٠	١	٤
١٩٤٣	٥	٥	٠	٢	٣
١٩٤٤	٢٦	٢١	٥	١١	١٥
١٩٤٥-١٩٤٦	١٢	٩	٣	٦	٦
١٩٤٧	٣	١	٢	٢	١
١٩٤٨	١٠	١	٩	٧	٣
١٩٥٢-١٩٦٤	٨	٦	٢	٥	٣

يقدم هذا الجدول حقائق قد تبدو مفاجئة ، لكنها - كما سنرى -

متوافقة مع الفرضية التي بني عليها هذا البحث.

نلاحظ أولاً أن الشاعر في سنيه الأولى حتى العام ١٩٤٥ التزم القافية الواحدة على الرغم من أن الساحة الأدبية في ذلك الوقت كانت تشهد عدداً من التجارب في التخلي عنها.

ونلاحظ أيضاً ميل الشاعر في الوقت نفسه إلى الكتابة على البحور المركبة كالطويل ، والبسيط ، والوافر.

مع أننا نلاحظ اتجاه الشاعر إلى القافية المتعددة والبحور البسيطة شيئاً فشيئاً ابتداء من العام ١٩٤٤ ، نلاحظ أن القصائد العمودية التي كتبت بعد ابتكار الشكل الجديد تقلب اتجاه التغيير ، إذ ترتفع نسبة القافية الواحدة مرة أخرى ، وكذلك ترتفع نسبة البحور المركبة.

وعلى الرغم من هذه الظواهر يظل اتجاه الشاعر نحو حرية الشكل واضحاً ، فإذا ما استبعدنا القصيدة الوحيدة المؤرخة في ١٩٤١ (وسبب استبعادها كونها

وحيلة ولا يمكن إعطاؤها دلالة إحصائية ) ، وإذا ما غرضنا النظر عن القصائد العمودية التي كتبت بعد ابتكار الشكل الجديد ، سنلاحظ أن اقتراب الشاعر من البحور البسيطة كان اقتراباً تصاعدياً مضطرباً ، حيث تصاعد نسبتها ، ولا تتراجع أبداً ، ومن ناحية أخرى نرى تصاعد وتيرة الاتجاه نحو القوافي المتعددة كلما اقترنا من عام ١٩٤٨ .

هاتان الظاهرتان تعنيان أن الشاعر أخذ شيئاً فشيئاً بإدراك أهمية البحور البسيطة ، والقافية المتعددة في الوصول إلى الشكل الذي ينشده.

### اتجاه السياب نحو الحرية:

بعد أن لاحظنا كيف كان السياب يتجه شيئاً نحو الشكل الخارجي الحر ، نتقل إلى ما نراه الجانب الأهم من الحرية ، وهو التحرر من التقنيات الداخلية للشكل التقليدي ، "فالشكل أشمل من الوزن؛ فهو في الصور والألفاظ ، والإيقاع الداخلي ، والألفاظ ، والأنساق ، والأقنعة ، وليست الموضوعات ذاتها سوى عناصر داخلية تقوم على التضاد ، والحركة ، والنمو والتصاعد."<sup>(١)</sup> وقد لا تكون هذه العبارة مستغربة في الخطاب النقلي العربي إذا جاءت في معرض الحديث عن الشعر الحر ، لكننا نستعملها ونحن نبحث عن الاتجاه نحو حرية الشعر في شعر السياب العمودي.

وأنا أقرأ شعر السياب العمودي ، لفتت انتباهي قصيدة (شهيد الحرية) ، التي أرخت في الديوان في ١٩٤٢<sup>(٢)</sup> ، ومنها هذه الأبيات التي تبدأ بها:

---

١ بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة ، د خليل موسى : اتحاد الكتاب العرب ،

دمشق ، ٢٠٠٣ ، ٧

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤١٠

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه  
طواه الردى فالكون للمجد ماتم  
فتى قاد أبناء الجهاد إلى العلا  
فتى هممه أن يبلغ العزم موطن  
وليس يرى باكيه من قد يعاتبه  
مشاركه مسودة ومغاريه  
وقد حطمت بأس العدو كتائبه  
غدا كل باغ دون خوف يوائبه  
فتى يعرف الأعداء فتكة سيفه  
وقد فتحت فتحا مبينا مضاربه

تبين هذه القصيدة بدايات السياب التقليدية ، فهي ليست إلا رثاءً  
تقليدياً بلغة الرثاء التقليدية ، ولنا أن نقارنها بأبيات ليلى الأخيلية في رثاء  
توبة مثلاً :

فإن تكن القتلئ بواء فإنكم  
فتى كان أحياء من فتاة حية  
وأشجع من ليث بخفان خادر  
أنته المنايا دون درع حصينة  
فتى ما قتلت آل صوف بن عامر  
وفوق الفتى إن كان ليس بفاجراً<sup>(١)</sup>

وسواء أكانت المقارنة على المستوى الصوتي ، أم على مستويات  
الدلالة ، فإننا سنلاحظ بوضوح التزام الشاعر بتقاليد الرثاء ، ففي القصيدة  
مفردات الرثاء التقليدية مثل (نادبه ، باكيه ، طواه الردى ، ليطلق الدمع  
.....) ، ويمكن أن نلاحظ خضوع الشاعر للشائيات التي أشرنا لها في صدر  
البحث وهي:

التصرع في المطلع.

التو شيخ في البيت الثاني (مشاركه ، مغاربه)  
بناء البيت من جملتين متقابلتين تفصل بينهما الواو في أول العجز  
لعدد من أبيات القصيدة.  
بناء أبيات متناظرة كما في مجموعة (فتى....) ومجموعة (أراق  
عبيد.....)

ثم ماذا غير الخضوع للتقليد يدفع الشاعر لاستعارة السيوف والخيول  
والكتائب لمريثه الذي أعلم عام ١٩٤١ وهو ضابط كبير في جيش حديث !  
هذا الخضوع لتقاليد الشعر العمودي ظاهرة واضحة في كل الشعر  
العمودي الذي كتبه قبل عام ١٩٤٤ ، فهذا العام - حسب تقديرنا - هو  
عام التجريب الحاسم الذي يتضح فيه بجلالة اتجاهه نحو التحرر من التقاليد  
العمودية.

### حرية اللغة:

لعل أبرز مظهر من مظاهر اتجاهه نحو الحرية ذلك الجانب المتعلق  
بالتحرر من القاموس الشعري التقليدي ، فإن واحدة من أهم الإشكاليات  
التي تجرأ السياب عليها إشكالية اللغة الشعرية ، هذا المأزق الثقافي المزمّن ،  
إذ بقي القاموس الشعري للشاعر العربي محافظاً على شكله عدة قرون ،  
على الرغم من "إن لكل عصر همومه ومشاكله وقضاياها ، والإنسان مطالب  
في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك ..... واللغة -  
بوصفها ترجمة لكل فعل ، أو المقابل اللفظي لكل موقف - إنما تتكيف ،  
بحكم ما في طبيعتها من طواعية ومرونة ، وفقاً لكل فعل وكل موقف."<sup>(١)</sup>

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية : ١٧٥

ويمكن أن نرصد ثلاثة جوانب من التغيير في شعر السياب العمودي ،  
طرأت على لغته بشكل خاص في عام التجريب ١٩٤٤ ، وهي:

### أولاً: تجربة قاموس الرومانسيين:

في كثير من قصائده التي كتبها في هذا العام يعتمد الاعتماد على  
القاموس الشعري للرومانسيين في عصره ، وربما كان أبرزهم علي محمود  
طه المهندس الذي كان بدر يحاول الاتصال به لعرض أعماله عليه<sup>(١)</sup> واحدة  
من هذه القصائد (رثاء القطيع):

لقد حدثوني بموت القطيع      فشدت على القلب كف الألم  
رأيتك تبكين بين الثرى      وتستصرخين رعاة الفنم  
وحولك سرب من الراعيات      يخففن عنك الضنى والسأم  
لقد زوخت تحت أيدي الأصيل      سفوح الروابي يظل القمم<sup>(٢)</sup>

هذا المشهد - قطعاً - ليس من بيئة الشاعر ، بل هو من نتاج خياله ،  
بناه من قراءته شعر الرومانسيين في عصره. تشهد على ذلك مفردات مثل  
(السفوح ، والقمم ) التي لا وجود لها في أبي الخصيب.

اللغة هنا لا تمت بصلة إلى اللغة التقليدية ، فلم يعتد شاعر القريض  
على استخدام هذه المفردات ، إنها أقرب إلى المفردة الشعبية ، لكنها  
اكتسبت الشعرية حليئاً ، نتيجة للفارق الكبير الذي صار يميز الملتينة من  
الريف ، وبعد اكتشاف الرومانسيين شعرية الطبيعة.

---

(١) ينظر مثلاً ملاحظة المحقق في الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧١

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢٩

(وحورية النهر) واحدة من قصائد هذا العام:

نفوس معذبة هائمة      تحبب في الظلمة القاتمة  
أجد لها الليل أحزانها      وتذكر أيامها الباسمة  
وأسرى بها تحت جنح الظلام      زوارق في اللجة الفاتمة  
إذا ما تلوّت على الشاطئين      من النهر أمواجه اللاطمة<sup>(١)</sup>  
مشهد حورية البحر مشهد رومانسي معتاد ، لكن ما يهمنا هنا ليس  
المشهد ذاته ، بل قاموس المفردات الذي استخدم في رسمه ، إنّ بيتاً مثل:  
وأرسى على مائه زورق      تورجحه النسمة الحاملة  
لو ورد في قصيدة عمودية تقليدية ، لعد من فضول الكلام ، وما أعطاه  
شعريته هنا بناء القصيدة بكاملها من القاموس الرومانسي الذي يتخذ من  
مفردات الطبيعة أهم مصدر من مصادر اللغة الشعرية.

### ثانياً: تجربة اللغة المحلية

يبدو أنّ الشاعر أحس أن القاموس الرومانسي ليس هو ما يبحث عنه  
تماماً ، فأخذ يقترب من اللغة المحلية باستخدام قاموسه الخاص الذي يعبر  
بصورة أصدق عن الطبيعة التي يعرفها:

الشط راوحه الأصيل      فمضى على رود يسيل  
ويدا نخيل الضفة الأخ      رى تحركه القبول  
كم تحته من منزل      لا يستريح به النزيل

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣١



سعف وجذع سقفه جنباته تعب شقول

وأمامه بكمّ حبيص آده الحبس الطويل<sup>(١)</sup>

كتب الشاعر إهداء صدرّ به القصيدة هو "إلى روح ووردزورث" ، وعلى الرغم من هذه الرسالة الرومانسية الواضحة ، نرى بديراً يحاول هجر القاموس الرومانسي القياسي ، واستخدام قاموسه الخاص العراقي البصري ، فكلمة (الشط) قد لا تعني النهر إلا في اللهجة العراقية ، والسعف ، والجذع مفردات البيئة البصرية أكثر من غيرها ، و(البلم) هي التسمية المحلية لزوارق (شط العرب).

وفي (حطمت قيدا من القيود) قال:

عشرون عاما روعت أشباحها مهد الرضيع ومرقد العذراء

سوداء يحتضن السنابل طيفها ويهدد التنور بالإطفاء

ويظل يرسم في الفضاء بإصبع حمقاء ظل (الخبزة) السوداء<sup>(٢)</sup>

هذا التنور ليس إلا التنور العراقي المعروف ، والخبزة مفردة لا يستخدمها غير العراقيين ويرمزون بها إلى كل ضروريات الحياة.

وفي (رثاء فلاح) ، نستطيع أن نستنتج من مفردات الشاعر أنه يتحدث عن فلاح من جنوب العراق ، فالمنجل ، و(يغيض اللظى صدور النساء) مفردات عراقية جنوبية<sup>(٣)</sup>

---

(١) نفسه ٤٦٣:

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٦

(٣) نفسه : ٥٣

### ثالثاً : الجرأة في التعامل مع اللغة

عندما توقف صلاح عبد الصبور عند ت. س. إليوت قال: "لم تستوقفي أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية"<sup>(١)</sup> ، ويبدو أن هذه الجرأة تجرئة لا بد أن يمر بها المجدد ، فمثلما كانت الجرأة في التعامل مع اللغة مفتاح إليوت للتغيير ، كان على السياب أن يخوض هذه التجربة.

يمكن أن نلاحظ في قصائد السياب العمودية منذ العام ١٩٤٤ ظاهرتين صرفيتين ؛ أما الأولى فهي التلاعب في البنية الصرفية للكلمة لإخضاعها للوزن ، وأما الثانية فهي استخدام اشتقاقات جديدة أو غير مألوفة. وقد لاحظنا مقدرة بدر اللغوية فيما كتب قبل ١٩٤٤ الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هاتين الظاهرتين لا تدلان على عجز الشاعر ، بل هما تجربة من التجارب التي خاضها نحو الحرية.

في (يا نهر) قال:

ليودّ من شفف بمائك لو غدا      ظللا يداعب فيه جنياته  
متعلقا بشراع كل سفينة      ليجاذب الملاح أغنياته<sup>(٢)</sup>  
لايستقيم الوزن مع كلمة ( أغنياته ) إلا إذا كانت الياء مشددة ، وهذا تلاعب بالبنية الصرفية لتتلاءم مع الوزن. وفي ثورة على حواء ، مثلاً نقراً :

---

(١) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، كاملي بلحاج : اتحاد

الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤ ، ٥٥

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧٠

قد لفها ليل غلاته هبرية ونجومه الرمم<sup>(١)</sup>  
ربما لم يستخدم شاعر غير بدر هذه النسبة الغربية (قبرية). وفي (بين  
الرضا والغضب) قال:

قد كنت فيما قلت معتسفا فليئس حولاً ذلك الكلم<sup>(٢)</sup>  
وقد بحثنا في المعاجم عن هذا الاشتقاق (معتسف) فلم نجده . وفي  
(حديث) يرد هذان البيتان:

لم يلق شعري منك قلباً راضياً فلقد سقته مأتمى حتى ارتوى  
فلتهتقن بكل نفم ساحر مما تفيض عليك أيام النوى  
يمكن أن نلاحظ أن الوزن لا يستقيم مع كلمة (نفم) إلا بتسكين  
الغين .

### حرية الصورة:

ربما كانت الصورة أهم ما يجعل الشعر شعراً ، وقد تنبه القدماء إلى  
أهميتها ، وذهبوا في تطويرها كل مذهب فالجاحظ عرف الشعر مرة بأنه  
"صناعة من النسيج وجنس من التصوير"<sup>(٣)</sup> ، وابتكروا لبنائها كثيراً من  
التقنيات التي تجمعها كتب البلاغة في باب البيان . ولكننا نريد هنا أن  
نبين أن كل تلك التقنيات مبنية على أساس ثنائي ، ذلك لأن أصلها  
جميعاً هو التشبيه المكون من طرفين ؛ مشبه ومشبه به ، وهناك أداة

---

(١) نفسه : ٤٦٨

(٢) نفسه : ٤٦٥

(٣) الحيوان : ١٣٦/٣

التشبيه التي تفصل بين الصورة الواقعية ، والصورة التخيلية . فإذا نظرنا إلى قول المتنبي الآتي مثلاً:

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شعيع ضاع في الترب خاتمه

نلاحظ أن ثنائية البناء التي تسيطر على ذهن الشاعر تدفعه إلى أن يبني البيت من صورتين ؛ واقعية ، وتخيلية ، ويضع كل منهما في شطر من البيت في تقابل ثنائي هندسي.

ثم إن الصورة في الموروث النقدي العربي كانت ضرباً من ضروب البيان ، ولم يصبوا كبير اهتمام على المدلولات الانفعالية ، والنفسية لها ، ينقل صاحب الخزانة عن الرماني قوله: "التشبيه هو العقد على أن أحد الشئيين يسد مسد الآخر في حال وهذا هو التشبيه العام الذي يدخل تحته التشبيه البليغ وغيره والتشبيه البليغ هو إخراج الأغمض إلى الأوضح مع حسن التأليف"<sup>(١)</sup>

أما الصورة عند بدر فقد أصبحت "عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة فضلاً عن كونها الشكل الراقي للغة الانفعالية والعاطفية"<sup>(٢)</sup> ، والواقع أن استخدام الصورة أداة انفعالية لم يظهر في الشعر الحر ، بل في الشعر العمودي بينما كان السياب يتجه نحو حرية الشكل.

تهكين .. والريف الجميل يكاد يرقصه الغروب

والليل يدنو .. والفيوم بجمرها الخابي تذوب

---

(١) خزانة الأدب: ١ / ٣٨٤

(٢) أصدا - دراسات أدبية نقدية : ٨١

أرخى يديه على أهلك .. فكف منجله الدروب<sup>(١)</sup>

للمصورة هنا مفهوم آخر ، فقد اختفت تماماً تقنيات التشبيه ، وتحول مفهوم الصورة إلى رؤيا تخيلية للأشياء فكأن الشاعر ينظر بعين ملكوتية تراه الكون بصورة لا يراها غيره ، هذه الصورة الحانية لليل رسمت بالرؤيا التي يسترسل معها الشاعر لأبيات علة.  
وليدر قصيدة أسماها (شاعر) مطلعها:

كفن بالأوراق آهاته وارثد يرثيها بآياته<sup>(٢)</sup>

هنا يقدم الشاعر صورته بلغة شديدة الكثافة ، تحمل شحنة انفعالية كبيرة ، فالبيت يصور شاعراً كتب قصيدة ثم راح يقرأها ، أو يراجعها ، ولو شئنا نثر البيت بالتشبيه التقليدي نقول : كأن الأوراق التي كتب عليها الشاعر قصيدته كفن وكأن كلماته التي كتبها آهاته ، وكأنه كفن آهاته بهذا الكفن ، فلما قرأها كان كأنه يرثي تلك الآهات بآيات من الشعر. وثمة معنى آخر هو المعنى الانفعالي ، إذ إن تصوير الأوراق ، والكلمات بالكفن ، والآهات إنما هو تصوير انفعالي أراد به التعبير عن يأس هذا الشاعر ، وإحباطه.

ويمكاننا استخراج مئات الصور من هذا النمط من شعر بدر العمودي ، لكننا نترك هذا للقارئ خشية الإطالة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٥١١

(٢) نفسه ٤٢٣:

### الحرية من خلال الفعل الدرامي:

واحدة من أهم التقنيات التي اهتمت إليها الشاعر في بحثه عن الحرية اعتماد الفعل الدرامي وسيلة لذلك ، فكان يبنى كثيراً من قصائده على خلق توتر درامي انفعالي بين شخصيتين ، ومن ذلك قصيدة (أغنية الراعي)<sup>(١)</sup> ، فحين نقرأ عنوان القصيدة نعلم أن هناك شخصية الراعي وهذه أغنيته:

دعي أغنامنا ترعى      حيال المورد العذب

وهيا نعتلي الريوة      يا فانتة القلب

ومنذ المطلع تدخل الشخصية الأخرى إلى وعينا ، فأغنية الراعي خطاب لحبيبتة. وفي أبيات تالية يرسم الراعي صورة انفعالية للقاءه بحبيبتة ، لكن التوتر يبدأ بالتصاعد ابتداء من:

سئمنا العالم الفاني والناس ومرعانا

لقد سجنوا بأغلال من الأنظار نجوانا

وهنا يبدأ بتركيب الفعل الدرامي الذي يتجه نحو حل التوتر:

سنفشد في أمان من عيون الناس مأوانا

وبعد أن يصور عدة حلول لحل التوتر يختتم القصيدة بهذه الصورة:

ضمي يدك الجميلة في يدي ولتذهب الأنا

وفيما كتب السياب في عام التجريب كما تسميه وهو العام ١٩٤٤ كتب

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢١

قصيدة طويلة فقد معظمها ، هي قصيدة (بين الروح والجسد)<sup>(١)</sup> ، والتي نرى فيها تجربة درامية ناضجة ، فهي نص مبني على تعدد الأصوات ، إذ هناك شخصية الراوي الذي تبدأ القصيدة به ، وهو يصف شاعر الروح:

هذا الجريح وجرحه لا يضمّد      جار الفرام عليه فهو مسهد  
صب اطار الصفو من أضلاعه      قلب يمر به الهوى فيعريد  
ثم يصف شاعر الشهوة:

تلك الدماء بقلبه المتضرم      تغلي فتدفع جسمه للمأثم  
وهكذا يقدم بعد ذلك وصفا للفتاة موضوع النزاع بين الشاعرين ، وبعد ذلك تدخل أصوات الشاعرين في حوار يصور الصراع الدرامي بينهما.  
هذا النوع من التقنية أعطى بديراً قدرة واضحة على التحرر من ثنائية الشعر العمودي ، وبناء نص طويل على أسس جديدة أهمها ملاحقة الفعل الدرامي عبر أبياته غير أبه بالطول ، ولا ما يتطلبه من حرص على الحفاظ على التقنيات الثنائية للبيت.

### واخيراً

خلاصة القول أن حركة بدر شاكر السياب نحو الشعر الحر بدأت منذ وقت مبكر في شعره العمودي ، عبر مجموعة من التقنيات مكنته من الانعتاق من سطوة الشعر التقليدي ، لكن ما أرواه هو إثبات أن حرية الوزن والقافية هي آخر ما تحقق في الحركة نحو حرية الشعر.

---

(١) نفسه ٤٧١:

بقي أن ننبه إلى أن بدرأ كتب ثمانني قصائد عمودية بين العامين ١٩٥٢ و١٩٦٤ ، أي في الوقت الذي وصل فيه إلى إنضاج الشكل الجديد ، وهذه القصائد بحاجة إلى دراسة أخرى تبين الدواعي التي دفعت الشاعر إلى العودة بها إلى الشكل التقليدي .

### المصادر والمراجع

- أبو البقاء العكبري ، ديوان أبي الطيب المتنبي ، بيروت ، ١٩٧٨
- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، بيروت ، د . ت ، ط٢
- بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ط٣
- تقي الدين الحموي ، خزانة الأدب ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ط١
- ثائر عبد المجيد العذارى ، التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج ، دمشق ، ٢٠١٠
- الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، د . ت ، ط٢
- خليل موسى ، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة ، دمشق ، ٢٠٠٣
- ضياء الدين الموصلي ، المثل السائر ، بيروت ، ١٩٩٥
- عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة ، ١٩٦٧
- عناد غزوان ، أصدااء — دراسات أدبية نقدية ، دمشق ، ٢٠٠٠
- كاملي بلحاج ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، دمشق ، ٢٠٠٠
- كمال أبو ديب ، جليلة الخفاء والتجلي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ط٢
- محمد بن سعد الدين القزويني ، الايضاح في علوم البلاغة ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ط٤
- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ط١



## إشارات في أساليب التشكيل عند الأخطل الصغير

يزخر تراث الشعر العربي التقليدي بكثير من العبقريات التي تتطلب إعادة قراءة أعمالها في ضوء المتغيرات الفنية الكثيرة التي يشهدها المشهد الشعري المعاصر ، فتلك العبقريات تمدنا بتجارب إبداعية نافعة جديدة بالوقوف عليها.

ويبرز بشارة الخوري في النصف الأول من القرن العشرين بوصفه واحداً من الشعراء المجددين الذين حاولوا تلمس طريقهم إلى العصرية وسط غابات التراث الكثيفة المتشابكة التي لا تكاد تتيح لمن يحاول اجتيازها طريقاً. فقراءة سريعة لديوانه يمكن أن توصل القارئ إلى أهمية هذا الشاعر في خارطة التجديد الشعري العربي.

يحاول الأخطل الصغير أن يبني لغة شعرية تخرج من سلطة التراث القائمة على البناء الثنائي الذي يتكون من تشكيل مقابلة ما بين الصدر ، والعجز في البيت الشعري التقليدي. ويحاول في هذا المقال القصير إنارة بعض الجوانب الفنية في شعره.

يقوم تكتيك الأخطل الصغير في الغالب على محاولة إدخال القارئ في تجربة انفعالية جديدة تعتمد على صدمة شعورية غير متوقعة ، ولنقرأ مثلاً هذين البيتين وهما مطلع قصيدته في رثاء الزعيم المصري سعد زغلول:

قالوا دعت مصر دهياء فقلت لهم هل غيَض النيل أم هل زُلزل الهرمُ  
قالوا أمرَ وأدهى قلت وبحكمُ إذن لقد مات سعدُ وانطوى العلمُ

يمهد الشاعر في الأشطر الثلاثة الأولى للحديث عن حدث جليل ، غير أن المتوقع أن يواصل إدراج احتمالات أخرى غير (غيض النيل ، و زلزل الهرم) ، لكنه يصدمنا في الشطر الرابع بلهجة العارف الخبير بأن لا شيء أكثر هولاً من هذين الأمرين سوى موت سعد زغلول. والملاحظ أن هذه الصدمة لا تعتمد إلا على اللغة ذاتها بوصفها الجسد المادي للقصيدة فتقوم على بناء جملة تؤدي الى الدلالة المفاجئة ، لكنه لم يهمل الناحية المادية في تكتيكه هذا ، فجاء بناء البيتين غير معتاد ، وغير تقليدي ، فعلى الضد مما سار عليه شعراء العمود التقليدي في تصريح مطالعهم ، جاء مطلع قصيدته بغير تصريح ، بينما جاء البيت الثاني الذي ذكر فيه اسم المراثي مصرعاً ، وقد زادت هذه اللفتة الفنية من قوة الصدمة ، بإبرازها كلمة (وبحكم) التي تعتمد التجربة الانفعالية المتوخاة على دلالتها.

وقد أبدع الأخطل في نظم قصص الحب في مطولات قصائده ، وأبرز تلك القصائد (عمر ونعم) ، (عروة وعفراء) ، (المسلول) ، و(سلمى الكورانية) ، وتحمل هذه القصائد سمات تخرجها من تقاليد العمود الصارمة إلى حد كبير.

في(المسلول) مثلاً ، يخرج الشاعر من تقليد نقل الحوار بوساطة فعل القول (قال ، وقلت) كما هو معتاد في الشعر التقليدي مثل ما فعل عمر بن أبي ربيعة:

قالت الكبرى أتعرفن الفتى قالت الوسطى نعم هذا عمر

قالت الصغرى وقد تيمتها      قد عرفناه وهل يخفى القمر  
فجاء الحوار في قصيدة (السلول) بطريقة مسرحية معتمدا على  
علامات الترقيم:

نم لا تسلط يا حبيب على      مغمور جسمك قلّة الجلد  
عيناك متعبتان من سهر      ويمدّك راجفتان من جهد  
- لا لا انام ولا أذوق كرى      إنّ النهار مضى ولم يُعَد

.....

- نم لا تكابر كاد رأسك أن      يهوي بكأسك غير أن يدي  
- يهوي نعم يا فتنتي ومنى      نفسي وزهرة جنة الخلل  
يتضح من هذا المقطع أن الشاعر ينقل الحوار بطريقة مسرحية مباشرة ،  
وهذا لم يكن أمراً معتاداً ذلك الوقت  
والسمة المهمة التي يتسم بها شعر الأخطل الصغير هي طريقته في بناء  
الصورة الشعرية ، فالشاعر ينعتق من أسر التقليد الموروث الذي يقوم على  
التشبيه ، والأساليب المشتقة منه كالاستعارة وغيرها ، فصوره تضح بالحرّة ،  
فقد تنبه إلى أهمية الفعل في بناء الصورة.

تعجب الليل منها عندما برزت      تسلسل النور في عينيه عيناها  
فظنها وهي عند الماء قائمة      منارة ضمها الشاطي وفداها  
يمكننا ملاحظة تصويره بريق العينين في جملة يتفاعل فيها الليل مع  
عيني الشخصية الموصوفة ، ليبني صورة حيوية بما تضمنت من أفعال  
متتابعة ، وفي البيت الثاني لم يقل (كأنها منارة) بل جعل التشبيه في ذمة

الليل ونسب إليه الظن. وانظر إضافة (الشاطي) إلى الصورة ، وإعطاءه  
فعلين هما (ضم ، و فدى). وفي (الصبا والجمال) قال:

سكر الروض سكرة صرعته      عند مجرى العبير من نهديك  
قتل الورد نفسه حسداً منك      وألقى دماه في وجنتيك  
والفراشات ملت الزهر لما      حدثتها الأنسام عن شفتيك

بإمكان القارئ أن يلاحظ التكنيك ذاته ، فالروض يسكر والورد يقتل  
نفسه والفراشات تملّ الزهر ، أفعال تتوسط أركان الصورة التقليدية القائمة  
على التشبيه لتحولها إلى صورة دينامية فاعلة. غير أن هناك شيئاً آخر لابد  
من رصده لإبراز قدرة الشاعر في التصوير ، وهي إدخال عنصر في التشبيه  
غير المشبه والمشبّه به التقليديين ، ففي البيت الثالث في القطعة السابقة  
جاءت عبارة (حدثتها الأنسام) بوصفها عنصراً مضافاً إلى المشبه  
(شفتيك) ، والمشبّه به (الزهر) لتكسب الصورة مزيداً من الحركة ،  
والتفصيل.

## الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي تباريح رقمية: أنموذجا

### القسم الأول - مداخل نظرية

#### توطئة - في الوعي الجمالي العربي:

نرى أنّ من المفيد- ونحن نحاول معالجة موضوع الأدب الرقمي التفاعلي- أن نحاول أولا استكناه مكانه هذا النتاج الإنساني الجديد في السياق التاريخي لتطور الوعي الجمالي العربي ، فهذه المحاولة ستمكننا من صياغة فهم عملي لهذا الأدب ، ورؤية معقولة لمستقبله.

يمتاز الأدب العربي بخصلة قد لا يمتاز بها أي أدب آخر في العالم ، تلك هي تواصله وعدم انقطاعه منذ أكثر من ألف وخمسمائة عام ، تواصل ليس كالتواصل الطبيعي الذي تجري عليه سنين التاريخ ، فإن أي قارئ معاصر يمكن أن يقرأ قصيدة ، أو خطبة قيلت قبل أكثر من ألف سنة ويفهمها ، ويتعاطى معها كما لو أنها قيلت اليوم. وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو أمراً يدعو للفخر ، فإنه من ناحية أخرى إشكال فكري معقد ، ذلك لأن اللغة كائن حي يتطور وينمو بما يناسب العصر الذي يحيا فيه ملبياً الحاجة الإنسانية لأشكال لغوية جديدة ، لكن ما حدث في فجر التاريخ العربي الإسلامي من ربط للأعمال الأدبية بالدين أدى إلى تجميد الشكل اللغوي التقليدي (المثالي -

حسب ما كان يرى علماء القرن الأول الهجري) ، وإكسائه حلة من القداسة ومنع أية محاولة للتجديد ، والتطوير . لقد عرضنا بالتفصيل إلى الأسس الثقافية للأدب العربي القائمة على مبدأ الشفاهية في كتابنا: (الشفاهية وثقافة الاستبداد) ، غير أننا نرى أن من المهم أن نعرض فكرة موجزة هنا لفهم السياق التاريخي الذي نتلقى فيه الأدب الرقمي.<sup>(١)</sup>

في العصر الجاهلي كان الشعر العربي ينتشر بالرواية ، والإلقاء في الأسواق ، والحروب (الأيام) ، وهذه كانت طريقة حفظه ، فلم تكن بيئة العربي الصحراوية التي تجبره على الترحال المتواصل تساعد على تعلم الكتابة ، واستخدامها ، ولهذا كان الشكل الشعري قائما على الصوت بوصفه العنصر الفني الأبرز الذي يقوم بوظيفتين ، وظيفة جمالية تتمثل بالتناظرات ، والتوازيات ، والمقابلات الصوتية ، ووظيفة ثقافية تتمثل بالمساعدة على حفظ ذلك الشعر من الضياع.

وفي العصر الإسلامي وبعد اتساع حقول المعرفة نتيجة لتمدد ، وظهور الحواضر كان لا بد من دخول عصر الكتابة ، غير أن الربط التعسفي بين القيم الدينية ، والقيم الفنية في القرن الأول الهجري أدى إلى أن لا تكون المنظومة المعرفية العربية مهياة لدخول هذا العصر ، فهي ترى أن القليم هو الأصل ، ولا أصيل غيره ، وأن (المحدث) لا يمكن له أن يبلغ شأوه ، وكل ما يمكنه فعله هو تقليده ، والنسج على منواله ، ولأن الذائقة العربية تعد

---

(١) الشفاهية وثقافة الاستبداد ، دار إنانا ، تونس ٢٠٠٧ ، والكتاب موجود على الشبكة العالمية ويمكن الوصول إليه في

[http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=20220&Itemid=770](http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&task=view&id=20220&Itemid=770)

الصوت ابرز المكونات الفنية ، فإنها لم تستطع تقبل الكتابة بوصفها عنصراً  
فنياً ، ولم تر فيها إلا وسيلة لتقييد العمل الأدبي وحفظه من الضياع ،  
ورأى علماء القرن الأول الكتابة منافساً غير شريف للرواية ، والراوي ،  
فحرموها ، واحتقروها ، ويمكن هنا أن نشير إلى عبارة ابن سلام الجمحي  
في مقدمة طبقاته:

"في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في  
عربيته ولا غريب يستفاد ولا مثل يضرب ولا مدح رائع ولا هجاء مقذع  
ولا فخر معجب ولا نسيب مستطرف وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب  
لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء وليس لأحد إذا  
أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من  
صحيفة ولا يروى عن صحفي."<sup>(١)</sup>

فابن سلام الذي عاش في القرن الهجري الثاني مازال متمسكا بمعادة  
(الكتابية) ، فالعلماء عنده لا يكتبون ، والذين يأخذون علمهم من الكتب  
(الصحفيون) لا يؤخذ عنهم لأنهم ليسوا بمن يوثق بعلمهم.

هذا الحكم الذي وضعه علماء عصر الرواية الشفوية ظل ساريا حتى  
وقت متأخر ، ولقد أصبحت كلمة (صحفي) التي تطلق على الراوي  
الذي يعرف الكتابة شتيمة يتهرب منها العلماء.<sup>(٢)</sup>

---

(١) طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي، تح محمد محمود محمد شاكر ، دار  
المدني ، جدة ، دت ، ط ١/ص ٤

(٢) ينظر مثلاً موقف السيوطي الذي ألف أكثر كتبه في القرن العاشر الهجري في:  
المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين السيوطي: تح فؤاد علي منصور ، دار  
الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ج ١/ص ١٣٥

إن (تدوين) دواوين شعراء العربية- قداماء ، ومحدثين- لا يعني أبداً أنهم أصبحوا يتعاطون مع الأدب (الكتابي) ، فشعر امرئ القيس ، وكعب ، وجريس ، والمتنبي شعر شفاهي حتى عندما نقرأه في عصر الكتابة ، فهو يعتمد العناصر الشفاهية متمثلة بالأنظمة الصوتية ، والشكل التناظري (السمتري) التقليدي.

## ٢- الأدب (الكتابي)؛

هو ذلك الأدب الذي تكون الكتابة عنصراً أساسياً من عناصر بنائه الفني ، حيث يتحول الخط ، وعلامات الترقيم ، والمساحات السوداء ، والبيضاء إلى مكونات ذات دلالة ، بحيث يفقد النص جزءاً من دلالاته إذا تم تلقيه اعتماداً على الصوت فقط.

كما يمكن أن نحدد سمة مهمة لا يجوز إغفالها في الأدب الكتابي ، وهي إمكانية القارئ في التراجع ، أو التقدم عبر النص ، وهذه الإمكانية أعطت الأديب الحرية في الذهاب بعيداً في معانيه ، و مجازاته مستغلاً هذه الفسحة عند القارئ التي ستجعله حراً في تأمل النص ، لأنه غير مضطر للتقيد بسرعة (الملقي) واللهات وراءه.

في الواقع ، لم يتحول الأدب العربي إلى أدب (كتابي) بحيث يصبح ظاهرة يمكن أن نطلق عليها (عصر الأدب الكتابي) ، كما يمكن أن نفعل هذا مع آداب أمم أخرى ، وظلت (الكتابية) سمة فردية وظفها شعراء لا يمثلون إلا أنفسهم ، ولا يمكن عدّهم مرحلة من مراحل الأدب العربي ، خذ مثلاً (سعدى يوسف) في نص مثل (أغنية الهزار):

رَبِّمَا سَمَعْتُ نَفْعِي الْآنَ ، عَمَّا أَكْتُبُ الْآنَ ...



لماذا أكتب الآن؟

وفي أي مكان أكتب الآن؟

.....

.....

.....

ألم يُتعبك نصف القرن من العايك :

الصخرة والنبع

وهذي اللغة ... الألوان والغيم ... إلخ<sup>(١)</sup>

مثل هذا النص لا يمكن عده ادباً شعبياً ينتمي إلى عصر بعينه ، فليس هذا هو النمط المقبول في الذائقة العربية ، إن النقاط ، والفواصل ، والاختصارات لم تعد علامات إرشادية للقارئ ، بل تحولت هنا إلى مادة أصيلة من المواد المكونة للنص.

وهنا نجد أن الوعي الجمالي العربي يواجه مشكلة عسيرة في إمكانية تقبله ظاهرة الأدب الرقمي ، لأن عليه أن يكون قادراً على تقبل الأدب (الكتابي) أولاً قبل الانتقال إلى هذا النوع الأدبي الجديد.

---

(١) صلاة الوثني ، سعدلي يوسف موقع الشاعر على الشبكة العالمية ، وتنظر دراستنا (فن الكولاج في شعر سعدلي يوسف) ، ص

### ٣- عصر المعرفة الرقمية:

ثمة عوامل متعددة نجعلنا نتخوف من المعرفة الرقمية ، غير أن كل هذه العوامل ليست سوى أوهام ، وفوبيات علقت بالعقل العربي لكثرة ما عانى من الاستبداد ، والتسلط بمختلف أنواعهما ، وتنوع من يمارسهما.

وأول هذه العوامل الخوف التقليدي من كل جديد ، هذا الخوف الناتج مما استقر في العقل العربي بأنه يملك من التراث ما يحسده العالم كله عليه ، وأن كل جديد ليس سوى مؤامرة عالمية لتخريب هذا التراث.

والثاني هو الإحساس بالعجز نتيجة للبون الحضاري الشاسع الذي بات يفصل بيننا ، وبين الغرب ، فقد بات العربي ينظر إلى الغرب بمزيج غريب من المشاعر ، حسد وحقد ، وانبهار وإعجاب و....

والعامل الثالث هو الظن بعدم موثوقية المعرفة الرقمية ، وعدم الاعتراف بالنشر الرقمي ، والنظر إليه نظرة دونية.

وأما العامل الرابع ، فهو التعلق التاريخي بالمخطوط الورقي ، وما استقر في الوعي العربي من أن متعة التعامل مع كتاب ورقي لا تعدلها متعة أبداً.

وبالإمكان وضع اليد على قائمة طويلة من العوامل من هذا النوع ، وسأضرب عن ذكرها معتمداً على فطنة القارئ الكريم ، ومتجنباً الإطالة.

إن من المهم أن نؤمن بحتمية التقدم الإنساني ، وليس من المهم أن نضع في الحسبان من يسبق من ، أو من يتأخر عن من ، ذلك لأن من نتائج حلول العصر الرقمي ، وثورة المعلوماتية ، والاتصال توحيد الهوية الإنسانية ، والجهود الإنساني مع إمكانية المحافظة على الهويات القومية ، وربما زيادة الوعي بها.

ومن المهم أيضاً وبناءً على ما تقدم ، أن نعي أننا نعيش على عتبة فصل بين عصرين تاريخيين ، العصر الكتابي ، والعصر الرقمي ، وإن علينا أن نمتلك من قوة الدفع ما يمكننا من الانفلات من الأول ، ونحطّي العتبة إلى الثاني ، وهذا يستلزم إعادة النظر بمعتقداتنا المعرفية.

إن من تلك المعتقدات التي ينبغي أن نتخلّى عنها سعي المثقف العربي إلى أن يكون موسوعي المعرفة ، فهذا هو السلوك التقليدي للمثقف ، الذي تولد من الطريقة العربية التقليدية للتعليم (الحفظ والتحفيز) ، فالباحث في الأسلوب التقليدي يفتش الكتب ، والفهارس ساعات ، وربما أياماً بحثاً عن معلومة صغيرة يسعى إلى توثيقها في بحثه ، وخلال ذلك التفتيش سيمر على كثير من المعلومات بالمصادفة ، فيتوقف عندها ، ويحفظها رغم عدم حاجته إليها في تلك اللحظة ، ويمرر الأيام ينمي في داخله موسوعة معلوماتية تميز شخصيته ، غير أن من المهم التنبيه إلى أن تعقيد العصر ، وكثرة تفاصيله ، وسعة علومه قد أربى على قدرة الذاكرة الإنسانية ، وسعتها كثيراً.

من أهم ميزات المعرفة الرقمية إمكانية الوصول إلى المعلومة المطلوبة مباشرة ، وبسرعة لافتة ، وأدى هذا إلى أن يكون بالإمكان إنتاج متخصصين في حقول معرفية دقيقة لم يكن بالإمكان إنتاجهم لولا التقنية الرقمية. صحيح إن هؤلاء المتخصصين سيكونون علماء بما تخصصوا به ، وجاهلين بكل شيء سواه ، لكن هذه ليست مثلبة ، إذا ما تعودنا على أسلوب آخر في البحث المعرفي هو أسلوب العمل الجماعي (الفريق) ، فكما نعلم أن من النادر اليوم في الغرب أن يعمل باحث منفرداً في بحث ما ، إذ لابد من اشتراك أكثر من باحث في عمل واحد ليكونوا وحلة بحثية قادرة على التعامل المثالي مع موضوع البحث.

لا نشك أبداً في أن حلول العصر الرقمي سيكون له - من الناحية التاريخية - أهمية أكبر من أهمية اختراع الكتابة قبل ثلاثة آلاف عام ، ولا نشك أبداً في أن عصر الكتابة يعيش سنه الأخيرة ، قريباً ستكون الأقلام ، والدفاتر في المتاحف ، وسيُنظر إليها كما ينظر اليوم إلى نقوش الكهوف ، والعتلة ، والعجلة. وما أجدرنا أن نسرع إلى إدراك هذا الأمر ، وأن نقلع عن محاولة اختراع العجلة مرة أخرى.

وأما الأدب الرقمي الذي نرى أنه حتمي الظهور في عصر المعرفة الرقمية ، فهو الآخر نتاج إنساني جديد سيغير طرائق التلقي ، وأنماط التذوق ، والأسس الجمالية للفنون ، ومن المحتم أنه سيأتي معه بنقله الجليد ، وأنظمتها الاصطلاحية الخاصة.

#### ٤- الأدب الرقمي والأدب الرقمي التفاضلي:

سبق أن ذكرنا أن تدوين الأدب الشفاهي لا يعني أنه سيتحول إلى أدب كتابي ، فالأدب لا يكون كتابياً إلا إذا أصبحت الكتابة ركناً من أركانه الفنية ، وحين نتحدث عن الأدب الرقمي ، فإننا ينبغي أن نكرر الحكم ذاته ، فنشر الأدب الكتابي إلكترونياً لا يحوله إلى أدب رقمي ، فالأدب لا يكون رقمياً إلا إذا أصبحت الرقمية ركناً من أركان بنائه الفني ، فما الرقمية؟ وكيف يتصف الأدب بها؟

منذ انتشار استخدام الشبكة العالمية (الانترنت) ، وشيوع نظام التشغيل ويندوز أوأوسط التسعينيات من القرن الماضي ، ظهر إلى الوجود مجتمع افتراضي يعيش في فضاء افتراضي ، أطلق عليهما تسمية المجتمع ، والفضاء الرقمي ، اشتقاقاً من الكلمة الإنكليزية Digital التي تطلق على كل ما

له علاقة بالحاسوب ، ومنذ ذلك الوقت كان المجتمع الرقمي يتشكل ، ويشكل أعرافه ، وتقاليدته في ذلك الفضاء الافتراضي ، ومن المهم هنا أن ننسب إلى أن حياتنا الرقمية في الفضاء الافتراضي تختلف عن حياتنا الحقيقية ، وشخصياتنا الرقمية كثيراً ما تكون منقطعة الصلة بشخصياتنا الحقيقية ، ففي الفضاء الرقمي نكون أكثر جرأة ، وحرية ، وإبداعاً ، ولهذا سعت جهات علمية كثيرة إلى إنشاء فرع جديد في علم النفس يهتم بدراسة الشخصية الرقمية يطلق عليه تسمية (سيكولوجيا الحياة الرقمية Psychology of Digital Life)<sup>(١)</sup>

وكأي مجتمع حقيقي طور المجتمع الافتراضي فنونه وأدابه الخاصة ، الفنون والآداب الرقمية التي نشأت من البيئة الرقمية وما يتاح فيها من إمكانيات ، وهي كثيرة ومختلفة عن تلك المتداولة في الحياة الحقيقية. يركز أكثر الدارسين المعنيين على فكرة (النص الترابطي Hyper Text) على أنه الملمح الأبرز في الأدب الرقمي<sup>(٢)</sup> ، لكنهم لا يعطون أهمية للملمح الأخرى قد يكون لها من الأهمية ما يفوقه ، كما أن النص الترابطي

---

(١) بنظر موقع قسم علم النفس في جامعة هلسنكي الخاص بالحياة الرقمية:

<http://www.psyko.helsinki.fi/PSYKO/Psykolog.nsf/WebResearchGroupsURL/PsychologyofDigitalLife?OpenDocument>

(٢) نشر الدكتور سعيد يقطين كتاباً بعنوان النص الترابط ومستقبل الثقافة العربية

يظهر من عنوانه إيلاؤه الأهمية الكبرى لسمة الترابط ، كما يمكن النظر إلى عمل رينيه كوسكيما أستاذ الثقافة الرقمية في الجامعة التركية للغرض ذاته حيث يمكن الوصول إليه في:

[http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/activitats/what\\_is\\_digital\\_literature.ppt](http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/activitats/what_is_digital_literature.ppt)

ليست له أهمية ما لم يدرس من جانبيين:

١- أثره في الشكل الأدبي.

٢- أثره في عملية التلقي.

وهذا ما سنوضحه تطبيقياً في تحليلنا للعمل موضوع البحث (تباريح رقمية).

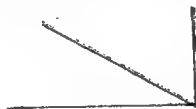
إن من السمات المهمة للأدب الرقمي إخراج المتلقي من المساحة المحدودة، والاضطرارية للورقة في الأدب الكتابي، فالمنشئ يضع عمله على مساحة غير محدودة في الفضاء الافتراضي، يستطيع التحكم بطولها وعرضها كما يريد بحيث تصبح هذه المساحة جزءاً من التشكل الفني لعمله، أما المتلقي فستحل المساحة الظاهرة على شاشة حاسوبه محل المساحة التي يركز عليها القارئ التقليدي على الورقة، وهو حين يتحرك بالفأرة، أو أسهم، ومفاتيح التنقل، يفعل فعل القارئ التقليدي إذ يحرك عينيه على الورقة، وإذا كان القارئ التقليدي لا يرى الورقة كاملة بعينه أثناء القراءة، ويدرك شكلها ومساحتها بإحساسه، فإن القارئ الرقمي يختلف عنه في إنه لا يدرك شكل الصفحة ولا مساحتها إلا عندما ينهي قراءتها.

والملمح الآخر هو استخدام الوسائط المتعددة Multimedia من صوت، وصورة، ومقاطع فيديو، أو تركيبات معقدة من عدة وسائط في مكان واحد. وهكذا يختلف الأدب الرقمي عن الكتابي في أنه يشغل حواس السمع والبصر زيادة على النص المكتوب. ويمكن أن يكون الأدب الرقمي تفاعلياً، يعطي المتلقي دوراً في الإنشاء عبر طرق عدة منها:

- ١- حرية التنقل الترابطي بين أجزاء النص.
- ٢- الانتقال إلى خيار مفضل من مجموعة خيارات.
- ٣- الإجابة عن سؤال بحيث تقرر الإجابة وجهة النص الجديدة.
- ٤- الطلب من المتلقي أن يتخذ قراراً ما عند نقطة معينة ، ونقله إلى جزء من النص يترتب على ذلك القرار.
- ٥- تمكين المتلقي من تغيير الألوان ، واختيار الخلفيات الرسومية ، واستغلال خياراته لتوجيه النص ، وهناك إمكانيات كثيرة أخرى يمكن للمُنشئ ابتكارها لتوليد التفاعل بينه ، وبين المتلقي.

#### ٥- البناء الدلالي بين الأدب الكتابي والأدب الرقمي:

ثمة اختلاف أساسي بين الأدبين يؤثر في طريقة التلقي ويستلعي تأسيس غط جديد من النقد قادر على التعاطي مع الأدب الرقمي ، فالبناء الدلالي للأدب الكتابي (وكذلك الأدب الشفوي) يتضح عند المتلقي بطريقة تراكمية ، فكل كلمة يتلقاها تضيف شيئاً جديداً إلى الدلالة الكلية وتنميتها ، بحيث يمكن تصور عملية التلقي بشكل خط متصاعد تدريجياً ، تبدأ الدلالة مع بداية القراءة بالقيمة صفر ، وتتصاعد شيئاً فشيئاً مع كل كلمة حتى تصل أعلى مستوياتها مع الكلمة الأخيرة (الشكل ١)<sup>(١)</sup>

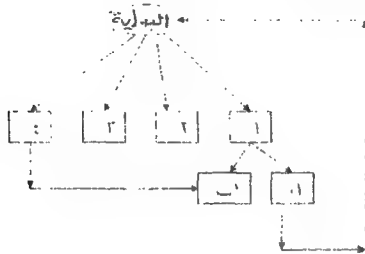


(الشكل ١)

(١) أوضحنا هذا بالتفصيل في دراستنا أساليب التشكيل في شعر أحمد مطر ، ص ٧

فالحظ (أ ، ب) يظهر تصاعد بناء الدلالة الكلية تدريجياً مع قراءة كل كلمة من البيت ويمكن أن نسمي هذا بالبناء الخطي.

أما الأدب الرقمي فهو يغير هذا الفهم كلياً ، فالعمل الأدبي لم يعد يتكون من وحدات متتالية خطياً ، بل يتكون من مجموعة كتل متوازية من الوحدات ، تقع في مستوى واحد ، وليس هناك ترتيب معين ، أو مفترض لترتيبها ، وهذا ما سنبينه مفصلاً في الجزء التطبيقي من البحث ، حيث سنواجه ما يمكن أن يسمى البناء الكُتلي ، فقصيدة رقمية يمكن أن تكون بهذا التركيب:



يلاحظ أن مسار المتلقي عبر العمل لا يمكن التنبؤ به ، وترتب على ذلك فتح خيارات عديدة لاستجابة المتلقي ، وتعقيد شديد في بناء الدلالة الكلية.

## ٦- الأدب الرقمي ونظرية الأنواع الأدبية:

تواجه نظرية الأنواع الأدبية مأزقاً حقيقياً في عصرنا ، فالفصل الحاد بين الأجناس الذي تفترضه هذه النظرية لم يعد ممكن التصور ، بالنظر إلى



موجة التجريب في الأعمال الأدبية التي تحتاج العالم كله ، فضلاً عن أن الفصل بين الأنواع بالطريقة التي تصورها نظرية الأنواع الأدبية إنما هو فصل تعسفي ، ففكرة النوع النقي فكرة خيالية ، لم ترد في أي عصر من العصور.

إن توظيف الأدب الرقمي لإمكانات الوسائط المتعددة يؤدي إلى إشكالية عسيرة في وضعه ضمن جنس أدبي معين ، غير أن من المهم أن ننبه إلى أن هذا الأمر يؤثر خللاً في نظرية الأنواع الأدبية ذاتها ، ولا يعني تجريد الأدب الرقمي من أدبيته.

ومن المهم أيضاً أن نلاحظ أن الأدب ، والفن الفطرين في فجر التاريخ الإنساني كانا يعملان معاً ، وفي مكان واحد ، فالكتابة الأولى كانت صورية ، والنقوش على جدران الكهوف كانت تمزج بين الصورة ، والكلمة المنظومة ، أو المنشورة.

ونرى أن نظرية الأنواع الأدبية تحتاج إلى صياغة جديدة ، ليس فيما يتعلق بالأدب الرقمي حسب ، بل هناك أنواع أدبية أخرى بحاجة إلى تجنيس ، حتى لقد شاعت تسميات مثل (نص) ، أو (نصوص عابرة للأجناس) تعبيراً عن العجز عن تصنيفها.

وفي هذا الإطار أيضاً قد يقال إن الأديب الذي يكتب الأدب الرقمي هو الآخر ليس أديباً فقط ، وإنما يجب أن يكون موسيقياً ، ورساماً ، ولحناً ، و... ، وهذا غير صحيح بالمرّة ، فالصورة ، والصوت عناصر مهمة من عملية التخيل التي يمارسها الأديب ، وهو لن يحتاج إلى مهارات خاصة لتجسيد تلك العناصر ، فكل ما يحتاجه هو معرفة بسيطة ببرامج معالجة الصور ، والأصوات الكومبيوترية ، مثل (Adobe Flash ، Photo Shop) ،

..... (Sound Forge) فهذه البرامجيات تمكن الأديب من صنع ما يتخيل من وسائط متعددة بيسر ، ومن غير أن يكون فناناً تشكيمياً ، أو ملحناً.

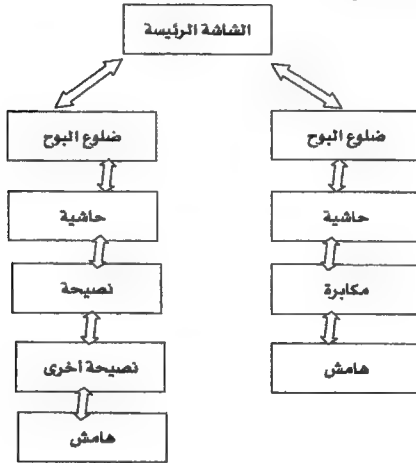
## القسم الثاني - تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق أنموذجاً للأدب الرقمي

إن ما يرمى إليه هذا البحث في المقام الأول هو تبين مدى وعي الشاعر مشتاق عباس معن بضرورة جعل عمله الرقمي مقبولا من الذائقة العربية ، وهذا ما سنركز عليه في تحليلنا.

يكشف الشاعر في عمله عن قدرة لافتة على إحداث نوع من التوليف بين الوعي الجمالي العربي المشلود إلى التراث ، والتكنولوجيا الغربية الطامحة إلى المستقبل البعيد ، فالعمل في مجمله - رغم تكوينه التقني الحديث المعتمد على البرامجيات الغربية - يتمتع ، كما سنرى ، بشكل يستجيب تماماً لمتطلبات الذائقة العربية ، التي لما نزل تطلب من العمل الفني أن يكون ذا شكل واضح النظام ، على أن الثنائيات هي أبرز أشكال ذلك النظام الذي يفضله الوعي الجمالي العربي ، ونذكر هنا ثنائية (الصدر - العجز) في القصيدة التقليدية ، وثنائيات كثيرة أخرى تقوم عليها البلاغة العربية ، مثل (المشبه - المشبه به) و(الحقيقة - المجاز) و(الجناس ، والطباق ، وغيرها كثير من الأنظمة البلاغية التي تقوم على الازدواج الثنائي ونرى أن (تباريح رقمية) مبنية بناء ثنائياً جلياً يجعلها تبدو نسخة تكنولوجية مطورة من القصيدة التقليدية

## الشكل العام للعمل:

يوصفها قصيدة رقمية تتخذ (تأريخ رقمية) التركيب الكتلي أساساً لبنائها ،  
فهي تتكون من عشر شاشات ذات بنى مستقلة ، بضمنها الشاشة  
الرئيسية (شاشة العنوان) ، ويمكن توضيح الترابط بين هذه الكتل بالمخطط  
الشجري الآتي:



وهناك ملاحظات أولية على هذا الشكل نؤشرها هنا لنعود إليها فيما

بعد:

بعد الشاشة الرئيسية يتكون العمل من سلسلتين متوازيتين.

كل شاشة تمثل وحدة موضوعية تامة.  
السلسلتان تحتويان عناصر متقابلة .  
وسنحاول بحث أهم عناصر العمل ، وتحليلها من الزاوية التي اخترناها.

## ١- العنوان:

كما في أي عمل فني معاصر يمثل العنوان في هذه القصيدة واحداً من  
أهم المفاتيح لفهمها ، والعنوان الكامل هو:

تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق

وفي العنوان إحالات إلى الشكل والمضمون معا ، تقدم مفاتيح لفهم  
أفضل للعمل ، فكلمة (تباريح) تدل كما في المعاجم العربية على الألام  
المترجة بالغلبة ، جاء في اللسان:

"برح بنا فلان تبريحا وأبرح فهو مبرح بنا و مبرح أذا بنا بالإلحاح وفي  
التهذيب أذاك بإلحاح المشقة والاسم البرح و التبريح ويوصف به فيقال أمر  
برح قال:

بنا والهوى برح على من يفالبه

وقالوا و برح وبارح وبرح مبرح على المبالغة فإن دعوت به فالمختار  
النصب وقد يرفع وقول الشاعر أمنحدرا ترمي بك العيس غربة ومصعدة  
برح لعينيك بارح يكون دعاء ويكون خبرا و البرح الشر والعذاب الشديد و  
برح به عذبه و التباريح الشدائد وقيل هي كلف المعيشة في مشقة و تباريح  
الشوق توهجه<sup>(١)</sup>.

---

(١) لسان العرب ، ت محمد بن مكرم بن منظور : دار صادر - بيروت ، د ت ، ط ١ ،

وفي الوقت نفسه تشير الكلمة ، بإضافتها إلى كلمة (رقمية) التالية ، إلى التركيب الكتلي للعمل الذي هو عبارة عن مجموعة من الألام المصوغة بأسلوب رقمي ، يظهر كل (تبريح) منها في شاشة مستقلة. أما كلمة (سيرة) التي جاءت وسط العنوان ، فهي نواة دلالاته الكلية ، فالعمل يعبر عن معاناة العراقي المعاصر وإحساسه بالضيق ، والعدمية ، واللا جدوى ، فهو ينظر إلى سيرته ، فيراها لا تعلق أن تكون دوراناً في متاهات يلتقي أولها بآخرها.

ثم تأتي كلمة (أزرق) آخر العنوان لتدل على الشكل ، والمضمون معاً هي الأخرى ، فاللون الأزرق يرتبط تقليدياً بالخوف والاختناق والعطش ، وقد ورد في القرآن الكريم:

﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾<sup>(١)</sup>

وجاء في التفسير:

" قيل معناه زرق العيون من شدة ما هم فيه من الأهوال"<sup>(٢)</sup>

و(أزرق) تجسدت في العمل في غلبة اللون الأزرق على الرسومات والخلفيات المستخدمة فيه ، وخاصة الشاشة الرئيسة.

## ٢- الشاشة الرئيسة:

في الأدب الرقمي تتخذ الشاشة الرئيسة أهمية كبيرة تشبه أهمية المطلع في القصيدة التقليدية ، وأهمية البداية في القصة القصيرة ، ولذا يجب

(١) طه ١٠٢

(٢) تفسير القرآن العظيم ، إسماعيل بن عمر بن كثير : دار الفكر - بيروت - ١٤٠١ ،

ج٣/ص١٦٦

أن تتوافر فيها شروط تضمن متابعة القارئ للعمل ، وهي:

١-وضوح الروابط.

٢-جاذبية الألوان.

٣-شيء من الغموض لخلق التشويق.

وقد تضمنت شاشة (تبايع رقمية) الرئيسة هذه الشروط:

يغلب على المشهد اللون الأزرق الذي اختار الشاعر أن يجعل من تدرجاته خلفية للشاشة ، لكن لا يخفى أنه تعمد وضع العنوان أعلى الشاشة باللون الأحمر على خلفية صفراء ، إنها الثنائية الأولى التي توحى بموضوع العمل ، ثنائية (الموت/الأصفر- الحياة/الأحمر) ، غير أن هناك إشارة واضحة لقوة الحياة ، فجعل الخط باللون الأحمر ، والخلفية بالأصفر لا العكس أعطى الحياة لهذه السيرة الزرقاء ، وزاد هذا الانطباع جعل الجملة متحركة لا ثابتة للدلالة على حيويتها.

ما سيبادر إلى الذهن عند قراءة العنوان هو السؤال عن هوية من ستعرض القصيدة سيرته ، وهذا أول عوامل التشويق في العمل.

والعنصر الأبرز في الشاشة الرئيسة هو صورة تمثال الرأس الكبيرة الظاهرة على خلفية من تدرج اللون الأزرق ، وقد رأت فاطمة البريكي أنه "تمثال حجري له أكثر من فك سفلي ، مغمض العينين ، كأنه يصرخ ، أو يريد أن يصرخ ، ولكنه مكبها- أو هكذا يبلو- وهي صورة رمزية تغني بنفسها عن أي تأويل."<sup>(١)</sup>

غير أن الناقلة لم تبين أهمية هذه الصورة ولا دلالتها ، فنحن نرى أن

---

(١) المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار ، فاطمة البريكي

الصورة هي المفتاح الثاني لفهم النص ، فالتمثال لا يملك أكثر من فك سفلي ، وليس مكتملاً كما ظنت ، فهو يصرخ فعلاً صرخة ألم شليد ، يدل عليها ذلك الإغماض الشديد للعينين ، أما الفكوك المتعددة فهي تصوير لحركة الفك أثناء الصرخة بطريقة تشبه التصوير السينمائي ، بتسجيل الحركة كل ٢٤/١ من الثانية ، وعند إعادة عرضها بالسرعة ذاتها ستبدو الأشياء متحركة اعتماداً على ما يعرف في الفيزياء بظاهرة (دوام الإبصار).

هذا العمل بكامله يمثل صرخة احتجاجية بوجه الزمن العراقي الذي يستهين بالإنسان ، ولا يأبه بمعاناته منذ أربعة عقود ، ولكن لماذا اختار الشاعر أن تصدر الصرخة من تمثال وأن يظهر حركة الفك السفلي أثناء الصرخة بطريقة تبدو معها ، وكأنها جامدة في الزمن؟ هذه ثيمة مهمة في عمل الشاعر ، فضحيج أن القصيدة صرخة احتجاجية لكنها صرخة من تمثال لا يسمعه أحد ولن يأبه بها أحد ، والتمثال ذاته لا يدري أنه يصرخ لأنه محض حجر لا يتغير ، ولن يتغير ، ولا يأمل بالتغير.

وفضلاً عن صورة التمثال هناك مجموعة من العناصر الموزعة على الشاشة هي:

١- مفتاحا الانتقال الموجودان إلى يمين الشاشة ، وهما بشكل مستطيلين أفقيين فوق بعضهما يغلب عليهما الألوان الداكنة (البنّي مثلاً) وقد كتب على كل منهما عبارة (اضغط فوق ضلوع البوح) ، والضغط فوق أي منهما سينقل القارئ إلى إحدى سلسلتي الارتباطات.

٢- على اليسار وضع الشاعر خمسة مفاتيح ميتة (لا تحتوي أية ارتباطات) بشكل متعامد كتب عليها الكلمات الآتية بالترتيب: أيقنت أن الحنظل موت يتخمر. على أن الشاعر يستغل ما يعرف بتلميح الشاشة

(Tool Tip) ، وهو نص يظهر بمجرد وضع الفأرة على أحد المفاتيح ،  
ليظهر على كل مفتاح نص يبدأ بالكلمة المكتوبة عليه.  
من المهم أن نلاحظ هنا أن مفاتيح التنقل اثنان فقط ، وأنهما  
مستطيلان فوق بعضهما ، وهذه محاولة لتذكير القارئ بفكرة المطلع في  
القصيدة التقليدية ،

أما المفاتيح الميتة ، فهي مستطيلات متعامدة بشكل سمثري  
Symmetric بما يقرها من الشكل التجريدي للقصيدة التقليدية ،  
ونلاحظ أن فكرة الموت التي تعبر عنها هذه المفاتيح لا تتضح في النصوص  
المخبأة وراءها حسب ، بل تظهر في شكلها أيضا فهي مفاتيح ميتة لا  
تحتوي أية روابط ، ولا تنقل القارئ إلى شاشة أخرى.<sup>(١)</sup>

#### ٤- توظيف الوسائط المتعددة:

لا يختلف مع فاطمة البريكي في أن عناصر الوسائط المتعددة في النص  
التفاعلي الرقمي يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من العمل ، وأن لا تكون  
محض خلفيات تزيينه ، ولكننا نختلف معها في حكمها على توظيف  
الشاعر للصورة ، والأصوات في (تساريف رقمية) إذ رأت أن النص كان  
حاضراً بقوة بحيث يمكن الاستغناء عن الصورة ، والصوت من غير أن يترك  
ذلك تأثيراً في فهم النص.<sup>(٢)</sup>

في الأدب البصرية عامة ، وفي الأدب الرقمي الجديد لا يجب أن تنصور

---

(١) هذا البحث معني بالشكل الرقمي وللملك لن نتوقف عند النصوص لتحليلها ،  
وربما نفعل ذلك في عمل آخر.

(٢) ينظر المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار ، فاطمة البريكي



المعنى بالتصور التقليدي ، فهو ليس ما تؤديه الكلمات بالتعاون مع الصورة ، والصوت من دلالات تتراكم تدريجيا مع التقدم بالقراءة ، بل هناك مستويات وأشكال أخرى من الدلالات

لنأخذ مثلا شاشة الحاشية الأولى التي تتضمن النص:

ولقد مشيت وما علمت بأنني

أمشي ودريي يقتضي آثاري

أمشي ولكن لا أرى لي خطوة

أمشي يميناً وهو محض يساري

قدماي لا أدري تسير أم التي

تخطو يداي وتهدي بهساري

ضاع الطريق أم التي

ضاعت خطاي ولفها مشواري

هذه الأبيات مكتوبة على خلفية من صورة سديم حلزوني الشكل بألوان كثيفة كألوان الغبار تتراوح بين الأزرق والرمادي ، وهناك قطعة موسيقية في الخلفية ذات إيقاع بطيء يمكن أن يصور خطوات مترددة ، وأريد هنا أن أذكر بأثر الموسيقى التصويرية في السينما ، فهي يمكن أن تغير معنى المشهد تماما ، فمشهد رجل يمشي في شارع يمكن أن يجعل المشاهدين يكتمون أنفاسهم إذا صاحبه موسيقى تدل على الترقب .

يعبر النص عن التيه ، والحيرة ، والدوران في مكان مغلق ، وصورة الحلزون السديمي تحمل المعنى ذاته ، فالصورة تعبر عن المعنى قبل قراءة

النص ، وهي بذلك تصنع مستويًا مزاجيًا ، أو نفسياً لفهم النص على نحو معين ، وهذا ما تفعله القطعة الموسيقية أيضاً.  
وفي قطعة مكابرة:

تحاصرني المنايا والشظايا

والهتافات التي خلت ببابي

تباغتني

لأهتج التاريخ

ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت

أنامله

ولكنني على ما بي

أُداس و ...

أظلُّ أدوس على كلِّ

الشظايا الخرقّت بابي

يلاحظ أن النص يجمع بين ثلاث ثيمات لا تجتمع أبداً ، النصر ، والهزيمة ، والعزيمة ، وهنا أفاد الشاعر من الوسائط المتعددة فائدة لافتة ، فوضع في الخلفية سماء ملبلة بالغيوم التي تنذر بأمر خطير ، وفي الخلفية الصوتية وضع القطعة الشهيرة المصاحبة لفلم (تيتانك) ، وبهذا يضع القارئ الذي سيتذكر أحداث الفلم وهو يشاهد صورة الخلفية ، بين الحب ، والرعب ، بين التضحية ، والخوف ، بين الإصرار ، وقوة التحلي.

## ٥- تحليل الشكل العام:

نعد إلى المخطط الذي حاولنا أن نوضح فيه طريقة ترابط الشاشات العشرة المكونة للعمل.

لقد مثلنا عملية الانتقال بأسهم مزدوجة الاتجاه ، لأن الشاعر أعطى القارئ إمكانية الانتقال من أية شاشة إلى سابقتها ، أو لاحقتها ، أو الرجوع إلى الشاشة الرئيسة ، ولكن من المهم أن نلاحظ أنه ليست هناك إمكانية الانتقال من شاشة في السلسلة اليمنى إلى أية شاشة في السلسلة اليسرى إلا بالرجوع إلى الشاشة الرئيسة.

كما يلاحظ أن كل شاشة تمثل وحدة موضوعية تامة لها مكانها ضمن الدلالة الكلية.

يحاول مشتاق عباس معن بهذا التركيب الإفادة من الوعي الجمالي العربي التقليدي ، فظرة إلى المخطط ستبين مدى التشابه بين الشكل الكلي للعمل والشكل التقليدي للقصيدة العربية. فالشاشة الرئيسة تحتل مكانة العنوان وتتخذ الشاشات المتفرعة شكل قصيدة سمترية من أربعة أبيات بصدر ، وعجز. واستغناء كل شاشة بنفسها كوحدة موضوعية مستقلة يشبه فكرة وحدة البيت التقليدية.

## أخيراً

(تبايرح رقمية لسيرة بعضها أزرق) بوصفها التجربة العربية الأولى للشعر الرقمي التفاعلي ، قدمت أكثر مما يتوقع منها ، فقد نجح الشاعر في الإفادة من التقنية المعاصرة لتقديم عمل يقترب من الكمال ، ومن المؤكد أن هذه التجربة فتحت باباً جديداً للإبداع الشعري العربي ، وأن الزمن القادم سيشهد ظهور شعراء رقميين عرب سيذكرون دائماً أن العراق الذي قدم لهم الكتابة قدم لهم اليوم الكتابة الرقمية.

## القافية بين التراث والمعاصرة

لمدة قد تجاوزت ألفاً وخمسمائة عام كانت القافية تمثل الصوت الأبرز في النظم العربي. وكانت تحمل من الأهمية ، والجاذبية ، والسحر ما حمل الأقدمين على التلقيق في دراستها حتى وضعوا علماً أطلق عليه اسم (علم القوافي) ، وآلفوا فيه المصنفات ، والفصول ، والرسائل مثل: (كتاب القوافي للقاضي أبي يعلى التنوخي ، والكافي في العروض والقوافي للمخطيب التبريزي). تبدو القافية في القصيدة التقليدية ركناً من أركان النظم ، لا يمكن التخلي عنه إطلاقاً ، فالبناء التناظري لتلك القصيدة يوجب إيجاد رابط مادي يشد الأبيات إلى بعضها ، فكانت القافية ، بوصفها النهاية الفيزيائية للبيت هي ذلك الرابط الذي ارتضته الذائقة العربية.

إنّ الكلمة الأخيرة في البيت الشعري التقليدي- التي تتضمن القافية وصوت الروي- تمثل نهاية للبيت على مستويات ثلاثة ؛ دلاليّ ، وغوي ، وصوتي ، فلو نظرنا في هذا البيت مثلاً:

لخولة أطلال ببرقة ثممر تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

سنلاحظ أن كلمة (اليد) هي التهمة النحوية لجملة التشبيه ، والتهمة الدلالية التي لن يكتمل معنى مفيد إلا بعد ورودها ، فضلاً عن كونها النهاية الصوتية المادية للبيت.

وقد كان الشعراء بحسبهم المتقدم باللغة يفيدون من الإمكانات اللغوية

التي توفرها القوافي في توليد الإدهاش لدى المتلقي لانتزاع إعجابه ، وإحساسهم باللغة كان أكثر تقدماً من إحساس الشراح ، والنحاة ، فكانوا يكسبون استحسان المتلقي تاركين النحاة في حيرتهم.

ولم يزل بيت من الشعر العربي التقليدي من العناية ، والتحقيق ما ناله مطلع معلقة امرئ القيس:

ققا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ولكم ذهلت عندما وجدت الشراح والنحاة غير قادرين على تعليل استخدام الشاعر (الفاء) بدلا من (الواو العاطفة) في كلمة القافية (فحومل) ، فالقاعدة تقضي بذلك إذ كما يقول النحاة لا يجوز القول (جلست بين زيد فعمرو) ، بل إن الشراح لم يعنوا بهذه العبارة ، فالمرزوقي في شرحه لم يلتفت إلى البيت إطلاقا ، وكأن معناه مفروغ منه ، أما الزوزني فشرحه شرحا مفصلا ، ولكنه تغافل عن قول الشاعر (فحومل) ، فقال: "وذلك المنزل ، أو ذلك الحبيب ، أو ذلك البكاء بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين".

وقال الأصمعي وهو أحد رواة القصيدة: "إن الصواب روايته بالواو لأنه لا يجوز جلست بين زيد فعمرو..." ، فخطأ الشاعر أو راويه.

وأما النحاة فمنهم ابن هشام في مغني اللبيب قال معرض حديثه عن معاني (الفاء العاطفة): "وتارة بمعنى الواو كقوله "بين الدخول فحومل..." ، فلم يجد تعليلا سوى إلغاء أثر هذا الحرف جملة.

وإذا أمعنا النظر في البيت سنجد أن الشاعر استغل كلمة القافية لتوليد معنى شعري لا يستطيع النحو الكشف عنه ، فقد أعطى (الفاء) كثافة

لافتة للكلمة ، لا يمكن أن تفهم إلا في سياق البيت ، فالفعل (قضا) يعني أن المخاطبَيْن كانا يسيران والشاعر يستوقفهما ، ولكنه لم يقل ما إذا كانا قد أجابا طلبه أم لا ، ولذلك ذكر المكانين بالترتيب (الدّخول فحومل) ، ليعطي الانطباع بالسير واتجاهه ، فهم يسرون من (الدّخول) باتجاه (حومل) وهم الآن في مكان بين الموضعين. إن كلمة (بين) تختلف عنها تلك التي جاءت في بناء قافية شاعر آخر:

هو الله لولا الله والناس والحياء      لقبلتها بين الحطيم وزمزم

فامرؤ القيس كان بحاجة لتكثيف معناه لتوليد شيء من الإدهاش ، أما هنا فالشاعر يولد الإدهاش اعتماداً على قلمية المكانين اللذين وقف بينهما. لقد أدى تراكم خبرة الشاعر العربي عبر مئات السنين إلى أن يقوم بتطوير تكتيكات خاصة بالقافية تجعلها العنصر الرئيس لتوليد الإدهاش ، تكتيكات تعطي إشارات للمتلقي تجعله يَحْمَن القافية قبل الوصول إليها مما يجعله شريكاً في عملية إنتاج النص ، ومن تلك التكتيكات التصريح الذي يغلب أن يأتي في مطالع القصائد والتوشيح الذي يعني أن يكون صدر البيت منبثاً بآخره مثل قول البحري:

فليس الذي حلّته بمحلّلي      وليس الذي حرّمته بمحرّم

ورد الأعجاز على الصلور الذي يعني إيراد كلمة القافية في صدر البيت قبل أن تأتي في آخره مثل قول عروة بن أذينة:

حجبت تحيتها فقلت لصاحبي      ما كان أكثرها لنا وأقلها

فدنا فقال لعلها معذورة      لا بعض رقبته فقلت لعلها

لقد تعلم الشاعر العربي التقليدي إدهاش متلقي شعره ببراعة قوافيه ،

والمتلقي هو الآخر تعلم الاستجابة للقافية والإعراب عن إعجابه بالقافية البارعة بكلمات شاع سماعها (أحسنت - أعد).

يستجيب القارئ للقافية التقليدية بمحاولة حدسها قبل الوصول إليها ، اعتماداً على ثلاثة محددات ؛ معرفة صوت الروي (حسب ما ورد في الأبيات السابقة) ، والوزن ، والبنية الدلالية ، ففي بيت مثل هذا:

إذا رأيت نيوب الليث بارزة      فلا تظنن أن الليث يبتسم

ليس على المتلقي أن يبذل جهداً كبيراً ليحزر القافية فهو يعرف الروي (ميم مضمومة) ، ويعرف الوزن ، وتدلّه فكرة الأنياب البارزة على معنى الضحك.

هذه الخبرة المشتركة بين المنتج والمتلقي أدت إلى أن يبدو البيت التقليدي مبنيًا من أجل قافيته ، فهو يتسارع باتجاهها ليصل غايته ومنتهاه. والقافية بهذا الفهم مثلت المظهر الأبرز من مظاهر الإبداع الشعري ، ذلك لأن على الشاعر ، على الرغم من الانضباط الصارم للقصيدة التقليدية ، أن يأتي بقافية لا يبدو عليها التكلف ، بحيث تبدو جزءاً أصيلاً من جسد البيت ، فضلاً عن ضرورتها للمعنى ، إذ أنهم اشترطوا في القافية أن تضيف معنى لا غنى عنه لاستكمال الدلالة الشعرية.

ونرى أن الثورة على هذا المفهوم للقافية يمكن أن تعد أبرز إنجازات قصيدة التفعيلة في أربعينات القرن الماضي ، فقد أدّى ذلك إلى تغيير جوهرى في مفهوم الشعر ذاته ، إذ فقدت القصيدة إيقاعها العالي الذي كان يعلو على كل صوت فيها ، وكان على الشاعر أن يجد عنصراً فنياً جديداً لإدهاش المتلقي ، فكانت الصورة الشعرية هي ذلك العنصر المنشود. ولننظر مثلاً في هذا المقطع الاستهلاكي لقصيدة (غريب على الخليج) للشاعر بدر

شاكر السياب:

الريح تلهث بالهجرة كالجنائم على الأصيل  
وعلى القلوع تظل تطوى أو تُثْثِر للرحيل  
زحم الخليج بهن مكندحون جوابو بحارٍ  
من كل حافر نصف عاري  
وعلى الرمال على الخليج  
جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج  
ويهد أعمدة الضياء بما يصعدُ من نشيج

لم يعد بإمكان المتلقي حلس القافية ، فالشاعر حرّ في اختيار قوافيه  
تماماً ، ولهذا لم يعد السطر الشعري متجهاً إلى نهايته الفيزيائية ، بل -  
عوضاً عن ذلك- صار اتجاه حركة الجمل عمودياً نازلاً إلى الأسطر التالية ،  
فكلّ سطر ينتظر إتمام دلالاته في السطر التالي حتى نصل إلى نهاية دلالية  
لا صوتية. وفي المثال السابق يلاحظ أن كل الجمل ترسم صورة خلفية  
للسطر الأخير الذي يضع (الغريب) بطل القصيدة على هذه الخلفية.

إنّ فك الارتباط بين اتجاه التلقي ، والقافية أدى إلى تغيير جوهري في  
وظيفتها ، فعند تخلص السطر الشعري من حتمية القافية الواحدة ، لم تعد  
القافية مركزاً يستقطب انتباه المتلقي ، ولم تعد إقفالاً حتمياً على أي من  
المستويات الثلاثة (الصوت-النحو-الدلالة).

أصبحت القافية في قصيدة التفعيلة تشكّلاً اختيارياً خاضعاً للمضروقات  
الفنية والجمالية كما يريد الشاعر ، ولذلك صار بإمكانه توجيه قدراته



الإبداعية باتجاه الصورة الشعرية ، والنظر إلى أنظمة التقفية بوصفها أدوات  
لخدمة تلك الصورة ، ودلالاتها الشعرية.

في النص السابق كان السياب يريد رسم صورة بطله على خلفية ساكنة  
توحي بالحزن ، ويمكننا ملاحظة استخدام قافية مقيدة مسبوقة بـ(توجيه) ، وهو  
حرف المد الساكن الذي يسبق الروي (الأصيل-الرحيل-الخليج-النشيج) ،  
والحركة الوحيدة في المشهد صورة البحارة البعيلة ، وهم يحاولون كسب رزقهم  
من بطن البحر ، فأظهر الشاعر حركتهم بالقافية المطلقة (بحار-عاري).

وهكذا تحولت القافية إلى عنصر تشكيلي يسهم في بناء التجربة  
الشعرية ، وإبرازها ، وإغناء جمالياتها.

## الموت والحياة في شعر الراحل محمود درويش

لم أفكر كثيرا قبل أن أقرر أي صيغتي العنوان سأضع لهذه المقالة ؛ الموت والحياة ، أم الحياة والموت ، فشعر درويش لا يدع مجالا للتردد في اختيار الصيغة الأولى التي يتقدم فيها الموت على الحياة. على الرغم من أننا لا نكاد نجد قصيدة من قصائده تخلو من ذكر الموت والحياة ، فإننا نلمس بوضوح أن الموت هو الأصل في عقيدة درويش ، وفكره:

١. كمقابر الشهداء صمتك
٢. و الطريق إلى امتداد
٣. ويداك... أذكر طائرين
٤. يحومان على فؤادي
٥. فدعي مخاض البرق
٦. للأفق المعبأ بالسواد
٧. و توقعي قبلا ملمة
٨. و يوما دون زاد
٩. و تعودي ما دمت لي

١٠. موتي سو أحزان البعاد

١١. كفن مناديل الوداع

١٢. وخفق ربح في الرماد

١٣. ....

١٤. ....

١٥. فرحي بأن ألقاك وعدا

١٦. كان يكبر في بعادي

١٧. ما لي سوى عينيك ، لا تبكي

١٨. على موت معاد

قد لا يكون من الممكن لنا تصور افتتاح قصيدة غزل بذكر المقابر قبل قصيدة (المناديل) هذه ، لكن الأهم هنا ذكر الموت على أنه محل محل الحياة في اكتساب صفة اللوام ، فالفلسطيني لا يموت وينتهي الأمر ، بل هو يمارس فعل الموت كما يمارس غيره الحياة كطقس يومي متواصل ، ولذا فإن على حبيبته أن تتعود موته اليومي في السطر (١٠).

وفي السطرين الأخيرين:

مالي سوى عينيك

لا تبكي على موت معاد

تتضح الفكرة وتتجلى ، فموت الفلسطيني ليس نهايته كما هو غيره من الخلق ، بل هو فعل نمطي يتكرر (معاد) كل يوم ، أو هو الأصل في الوجود الفلسطيني.

إن واحداً من أهم عوامل اعتبار الموت هو الأصل في أعمال محمود

درويش هو النظر إلى القبر على أنه كيان مادي راسخ في الأرض لا يمكن  
زحزحته عنها ، ففي قصيدة أبي:

غضّ طرفاً عن القمر  
وانحنى يحضن التراب  
وصلّي..

لسماء بلا مطر ،  
ونهانى عن السفر!

لنا أن نلاحظ صورة الأب يحضن التراب ، فليس الموت سوى  
الاستقرار النهائي في الأرض ، وفيها:

و أبي قال مرة:

الذي ما له وطن  
ما له في الثرى ضريح  
.. ونهانى عن السفر

القبر في معادلات درويش يساوي الوطن ، وكأن الفلسطيني يعيش  
ويكابد ويتحمل مرارة المقاومة من أجل هدف واحد هو الحصول على قبر  
في تراب الوطن ، وهكذا يصبح الموت بداية الحياة الحقيقية بعد الوصول  
إلى الهدف.

في قصائد درويش يتمنى المحبون الموت على يد عشيقاتهم ، ويصبح  
الموت عندها أمنية صعبة المثال ، في قصيدته (لساء آخر):

.....

قصّتي كانت قصيرة

و هي النهر الوحيد

سأراها في الشتاء

عندما تقتلني

وستبكي

وستضحك

عندما تقتلني

وأراها في الشتاء.

حياة العاشق هنا محض انتظار للحظة يقتل فيها ليبدأ حياته الحقيقية ،  
أو حياته الهدف:

.....

كلماتي كلمات

و هي الأولى . أنا الأول

كنّا . لم نكن

جاء الشتاء

دون أن تقتلني ...

دون أن تبكي وتضحك .

كلمات

كلمات.

غير أن الانتظار طويل ، و(حياة الموت) تصبح حلمًا بعيد المنال. وفي  
واحدة من قصائد درويش هي (مطر) يعلن الشاعر عن إيديولوجية (حياة  
الموت) هذه:

.....  
يا جدي المرحوم! أهلا بالمطر  
يروى ثرائك. فلا يزال السنديان

من يومها يدمي الحجر!  
إنه يخاطب الجد كما لو كان يسمعه ، هذا الجد بموته ، واستقراره في  
الوطن القبر أصبح مصدرا للقوة التي مكنت السنديان من أن ينبت في  
الحجارة ، لكن:

.....  
يا نوح!  
هبني غصن زيتون  
ووالدتي.. حمامة!  
إننا صنعنا جنة  
سكانت نهايتها صناديق القمامة!  
يا نوح!  
لا ترحل بنا  
إن الممات هنا سلامة  
إننا جذور لا تعيش بغير أرض..  
ولتكن أرضي قيامه!

(فحياة الموت) عند درويش ليست هي ذلك المفهوم المعروف في الفكر  
الديني ، أو الميثولوجي ، بل (إن الممات هنا سلامة) ، فالفلسطيني عندما  
يموت ينبت في الأرض كما ينبت النبات ليعيش حياته التي يتمنى

الوصول إليها ، حياته في الوطن القبر.  
وفي (وعاد في كفن) يلوم درويش أولئك الذين لا يفهمون معنى  
الانتقال من (موت الحياة) إلى (حياة الموت):

.....

أنا رأيت جرحه  
حدقت في أبعاده كثيرا...  
"قلبي على أطفالنا"  
و كل أم تحضن السريرا!  
يا أصدقاء الراحل البعيد  
لا تسألوا : متى يعود  
لا تسألوا كثيرا  
بل اسألوا: متى  
يستيقظ الرجال!

لا ينبغي أن تسأل عمن يلقي مصيره فهذا أمر بديهي ، فهو راحل إلى  
حياة الموت لكن ما ينبغي السؤال عنه هو حال أولئك الميتين في الحياة  
كأنهم نيام فمتى يستيقظون من موتهم ليلحقوا بهذا الراحل إلى حياته  
الهدف؟

هكذا يعبر درويش عن المأساة الفلسطينية المريرة بقلب المفاهيم الإنسانية  
الطبيعية ، فالفلسطيني يولد ليكابد ، ويتألم ، ويقاوم ، حتى لتبدو حياته  
مع مجرد رحلة شاقة إلى قبره ، وحتى إنه لا يملك ما يدفعه لحب الحياة ،  
والتمسك بها:

أحنّ إلى خبز أُمي

وقهوة أمي

ولسة أمي

وتكبر في الطفولة

يوماً على صدر يوم

وأعشق عمري لأنني

إذا متّ،

أخجل من دمع أمي!

هذا الفلسطيني الذي يتحدث في هذه القصيدة لا يجد في عمره شيئاً يصلح أن يكون دافعاً للحياة سوى دموع أمه التي يمكن أن يراها بعد رحيله إلى (حياة الموت).



## فانتازيا الحقيقة في شعر فاطمة ناعوت

صدر في بيروت للشاعرة فاطمة ناعوت ديوانها الخامس (هيكل الزهر) ،  
الذي يظهر فيه أن الشاعرة اعتمدت أكثر على أسلوب كانت تطوره في  
تجاربها السابقة ، نسميه (فانتازيا الحقيقة) ، فهيكل الزهر يعرض الواقع  
بطريقة الحلم ، حيث يتماسك الخيال بالحقيقة ، والسحر بالواقع ، حتى لا  
يمكننا الفصل بينها.

عنوان الديوان هو العامل الأول الذي يدخل القارئ بوابة عالم فاطمة  
ناعوت المسحور ، فكلمة (هيكل) ترتبط بالسحر ، والدين ، وسليمان الذي  
ملك الجن ، وأدخل بلقيس في مملكته ، ونحن إذن ندخل ، اذ نغلب  
الصفحة الأولى هيكل فاطمة ناعوت :

قفْ على عتبة الدار

مكَّانَ يدها

تنتظرُ التابوتَ الذي أنا فيه

تكشفُ الفطاء

تمسُّ العينَ المُرخاةَ وتقول:

كانت ابنتي خرساء  
يُفزعُها ضجيجُ العربات والضوء  
فلماذا تركتموها حتى تموتَ كثيراً  
هي ابنتي

أعرفُها من ثقبٍ في الرئة

هذه القطعة من النص الأول في الديوان (أمي) في هذا العالم ، يتكلم  
الإنسان بعينه لا بفمه (عَسَ العين...) وأجساد الناس شفافة الى درجة أن  
من الممكن رؤية (ثقب في الرئة) ، والموت يأتي بدرجات ، ولا يتساوى  
الناس فيه (حتى تموت كثيراً).

لكن من المهم أن نلاحظ امتزاج عناصر الحقيقة بعناصر السحر ،  
فالأُم ، وعكازها ، وعتبة الدار عناصر حقيقية ، وتمثل البناء الخارجي للنص  
الذي أعطاه شكلاً قابلاً للتصور ، يمكن أن نلاحظ أيضاً أن عناصر  
الفانتازيا لم توجد في القصيدة وجوداً حقيقياً مجسداً ، بل جاءت في كلام  
الأم ، فبعد الفعل (قالت) تتغير نبرة النص لتدخلنا في الفضاء المتخيل.

توظف الشاعرة هذا التكنيك في أكثر من موضع ، فهناك نصها (لا  
تهدموا الكوخ) الذي يصور السأم والضجر من الوحدة التي تفرضها الحياة  
المعاصرة:

أحتاجُ شَبَحاً

يرتَّبُ خزانتي

أثوابُ الراحلين في جهنم

والحناء في جهة.

من المهم هنا أن نلاحظ بداية النص (احتاج شبحا..)، فالشبح الذي سيكون بطل النص فيما بعد ليس له وجود حقيقي فيه، إنما هو محض أمنية يتمناها المتحدث في نص الشاعرة:

احتاجُ شبحًا

ينزغُ الأزوارَ من حاسوبي

ويمرّدُ الفأرةَ فوق الجلد المتكسّر

لتلغّ البثورَ والغبارَ

والعلامات التي رسمها العاشقُ

فوق ساقِ الحبيبة.

امتزاج الحقيقة بالسحر هنا، ليس الا أمنية، لكن يمكننا ملاحظة البناء الفانتازي للصور الذي يحقن الحياة في كل الأشياء، فقارة الحاسوب رمز الحياة العصرية، تبدو كفارة حقيقية، تلغق البثور والغبار، وفي هلمين السطرين تحديدا (ويمرر الفأرة...) تجمل فاطمة الشعور بالضجر يتسرب الى أنفسنا من خلال (الجلد المتكسر والبثور والغبار).

وفي بعض النصوص القصيرة في الليون تلوب الحقيقة كاملة في فضاء الفانتازيا، (أبي) مثال ذلك:

ماتَ بالصدمة العصبية

حين غرقَ طفلاه أولَ أمعن:

أنا

ابتلعتني سمكة،

وأخي

ابتلع كل مياه النهر.

الفرق هنا ، وهو غرق رمزي ، يتخذ شكلا سحريا ، لكن الشاعرة تحاول أن تذكرنا دائماً بالحقيقة بتوظيف مصطلحات عصرية في نصوصها ، الصدمة العصبية) تحاول عصرنة النص ، وإكسائه ثوب حقيقة مصطنعة. في (محطة الرمل) نلمس التكنيك ذاته ، ذوبان الحقيقة في السحر ، وعصرنة النص باستخدام المفردات الواقعية العصرية:

سيموتُ الشيطانُ غداً

قبل أن يتصفَّحَ الجريدةَ على البحرِ

- كمادته كلُّ صبحٍ -

بمجرد أن يرشَّفَ من فنجانِ القهوة،

ويفدو العالمُ مضجراً من دونه،

علينا أن نتصور الشيطان هنا بصورة إنسان مترف يمارس طقوس الارستقراطية ، و(الجريدة وفنجان القهوة والعالم المضجر) عناصر نخبرنا أن هذا الحدث السحري يحدث الآن في عالم معاصر.

أحيانا تخلق فاطمة عالمها الفانتازي من مزج حقائق مختلفة ، كما في (أبواب):

الملكات لا يمشين على أقدامهن

تحملهنُ الهواجُ

التي لا تمرُّ من أبواب "جوزيف حرب"  
سوى مرّة.

حدّسُ اللحظَةِ

- التي تقعُ بينَ عدَمَيْنِ -

يجعلُ الفرسانَ يقلقون

من انصرافِ الحبيباتِ في الوطنِ

عن الهوى

فتضجُ الهواتفُ بالرسائلِ،

فيما الفلاحونَ يضربونَ فؤوسَهُم

في الطمي

كي يختبروا قوّةَ إبصارِ الله.

ليس من عنصر في هذا النص يتمي وحده الى عالم فانتازي ،  
فمكونات النص كلها حقيقية ، والتكنيك الذي حولها الى فانتازيا هو  
المزج مكان مصري (جوزيف حرب) ، وصور العصور الوسطى الأوربية  
الخاصة بالملكات ، والفرسان ، وطقوس الحب ، واستخدام كلمة عربية  
موغلة في القدم لوصف العربات الملكية الغربية (هوادج) ، وأخيراً صورة  
الهواتف والرسائل النصية ، مزيج بين حقائق مختلفة الأزمنة والأمكنة ،  
يؤدي الى انهيار الزمن وبناء صورة سحرية من ذلك المزيج.

## النظام الكلي عنصراً تشكيميا قراءة جديدة في غريب على الخليج

بينما كنت أراجع ديوان بدر شاكر السياب ، وأنا أستعد لمناقشة واحدة من رسائل الماجستير المتعلقة بالشعر الحديث ، مررت على (غريب على الخليج) وتولدت في نفسي رغبة لقراءتها ، ومع تقديمي في القراءة كنت أحاول تحليل البنية الفنية للقصيدة كما كانت في مخيلة الشاعر ، وقد وجدت أن هذه القصيدة واحدة من أكثر قصائد السياب حبكاً ، إذ يبدو كما لو أن الشاعر قد وضع خطة مسبقة لها والتزم بها حتى آخر القصيدة. في البداية ينبغي أن نلاحظ تركيب العنوان (غريب على الخليج) ، فهو أولاً يخلو من فعل ، ويجعلنا أمام صورة ثابتة ، أو جامدة ، غريب يجلس على ضفة الخليج ، ولو تخيلنا صورة فوتوغرافية يظهر فيها رجل بائس يجلس على ضفة الخليج لكأنت ستشفعنا كثيراً في تعاطينا مع القصيدة. يبدأ السياب قصيدته بداية سينمائية ، فهناك (لقطة كبيرة) كما يسميها كتاب السيناريو:

الريح تلهث بالهجرة كالجثام على الأصيل  
وعلى القلوع، تظلل تطوى، أو تتشتر للرحيل  
زحم الخليج بهنّ مكتدحونّ جوابو بحارٍ

## من كلاً حافو نصف عاري

هذه خلفية كبيرة سترسم عليها تفاصيل اللوحة القصيدة فيما بعد ،  
منظر الخليج ، وأشرعة السفن المبحرة فيه ، وهؤلاء البحارة نصف العراة  
الباحثين عن الرزق بين الموت ، والغنيمة ، والحرّ اللاهب ، ورياح الصيف.  
في السطر الأول يدفع الشاعر بشعور بالبؤس إلى أنفسنا من خلال بناء  
التشبيه الغريب ، الريح بقوتها ، وغبارها المتطاير في الأفق كأنها جثاماً  
(دخاناً أسود) أصاب الأصيل وجعله قلزاً فقد صفاء.

ثم تبدأ كاميرا المصور بتقريب اللقطة:

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعدُ من نشيج

صورة رجل يجلس على الساحل ويستغرق في البكاء ، وأعمدة الضياء  
القادمة من الشمس ، أو الأمل في شيء ما ، تتحطم (تتكسر) ، وهي  
تتخلل دموعه في طريقها الى عينيه.

عند هذه النقطة يكون الشاعر قد أكمل رسم الخلفية ، والسؤال الذي  
يمكن أن يسأل هنا ، من المتحدث في هذه الأسطر ، من هذا الذي ينقل  
صورة الغريب بهذه اللغة الوجدانية الإنفعالية؟ والجواب انه الشاعر  
(المخرج) الذي وجه كامرته لتنتقل من اللقطة الكبيرة حتى تلتقط صورة  
الغريب الذي سيستلم زمام الحديث بعد الآن ، بالضبط مثل بداية فيلم  
سينمائي يلتقط شخصية من بين الزحام ثم يتركها تحكي حكايتها  
مباشرة.

صحيح ان هذه هي البداية الفيزيائية للقصيدة ، لكنها في الحقيقة ليست البداية الشعورية لها ، فهي لا تعدو كونها فرشة شعورية تحاول بناء سطح عاطفي سنتلقى القصيدة عليه ، فبعد هذه المقدمة يفتح الشاعر علامة اقتباس هي - في حقيقة الأمر - البداية الحقيقية للقصيدة:

أعلى من العباب يهدر رغوهُ ومن الضجيج  
صوتٌ تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،  
كالمذ يصعد كالسحابة كالدموع الى العيون  
الريح تصرخُ بي: عراق  
والموج يعولُ بي: عراق عراق ليس سوى عراق  
البحرُ أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون  
والبحرُ دونك يا عراق  
بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق  
وكنت دورة أسطوانة  
هي دورة الأهلالك من عمري تكورُ لي زمانه  
في لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه

هذه الأسطر وكل ما سيأتي بعلمها هو نقل مباشر للحوار الداخلي في نفس الغريب الذي يتسم بخصائص لغوية لأبد من ملاحظتها لفهم القصيدة ، فمن الملاحظ أولاً اصرار الشاعر على أن تكون الجملة الاسمية هي الجملة الأساس في لغة الغريب ، والأفعال دائماً تأتي في حشو الجمل لا بدلياتها ،



وهذا منسجم مع الفكرة التي بنيت القصيدة عليها ، فكل الحركة التي ستوصف في كلام الغريب ليست حركة حقيقية تحدث الآن ، انها حركة داخل السكون ، ليس لها وجود الا في مخيلة الغريب وذاكرته

والسمة الثانية هي تكرار كلمة عراق في هذه الأسطر التي ستدخلنا فيما بعد الى سلسلة طويلة من تداعيات الذاكرة ، (عراق) تكررت سبع مرات بإلحاح واضح ، ونحن نرى ان لهذا التكرار مدلول سحري ، ويشجعنا على هذا الرأي الرقم سبعة الذي يرتبط بالسحر في الموروث الإنساني ، فالغريب يحاول (استحضار روح) العراق من خلال التكرار السباعي الشائع في الرياضات الرومانية.

ومن الملاحظ أيضا استخدام الغريب كلمة (عراق) مجردة من (ال) التعريف ، عراق وليس العراق ، طبعاً لأن العراق في نفس الغريب لم يعد بحاجة الى التعريف فقد أصبح قيمة مطلقة موهلة التعريف مستغنية عما يعرفها.

وكما أشرنا في مقال سابق يمثل السطر (وكنت دورة أسطوانة) مفتاحاً فنياً لبناء القصيدة ، فكل ما سيأتي بعد ذلك هو صور لا رابط موضوعي بينها ، تتدفق تدفقاً سريعاً بطريقة التداعي الحر:

هي وجه أُمي في الظلام

وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه اذا ادلهم مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

من الدروب

وهي المفلية العجوز وما توشوشُ عن حزام  
وكيف شقَّ القبرَ عنه أمام عفراء الجميلة

فاحتازها الا جديلة

هذه هي الصور الثلاث الأولى من دفق صور طفولة الغريب (الأم ،  
التخيل ، الجدة المفلية) ، حيث نلاحظ أنها لا ترتبط بالسببية ، بل ان ما  
يربط بينها فقط تداعيها بوصفها ذكريات طفولة ، انها مستقلة عن بعضها  
حتى في شكلها اللغوي فليس هنا سطر واحد تشترك فيه صورتان ، هذه  
الصور ، وكل ما سيأتي بعدها ليست الا الأخاديد الدائرية المحفورة على  
ظهر اسطوانة الكراموفون ، التي ذكرها الغريب في البداية ، انها تبدو دوائر  
متحدة المركز مستقلة عن بعضها ، لكنها في الحقيقة ليست الا خطأ واحداً  
مرسوماً بشكل حلزوني ليتيح لإبرة الكراموفون السير بداخله من الخارج  
الى الداخل حتى الوصول الى المركز. والمركز في غريب على الخليج هو  
هذه النقطة التي يجلس فيها الغريب متحسراً على العراق متمنياً العودة  
اليه ، وهكذا يعود الغريب في النهاية بعد سلسلة طويلة من صور الذاكرة  
الى نقطة المركز:

لتبكين على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع

ولا يمكن للقارئ أن لا يلاحظ استخدام كلمات (الرياح ، القلوع) في  
السطر الأخير وهما الكلمتان اللتان بدأت بهما القصيدة.

## في التشكيل الشعري في مرثية مالك بن الربيع

لئن كان الشعر فناً فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائق التشكيل وماهياتها ، فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة في وسط محدد ، فالرسم هو تشكيل المساحات اللونية في المكان ، والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ ، والموسيقى تشكيل الدرجات الصوتية في الزمان ، أما فيما يتعلق بالشعر فليس لدينا تعبير يمكن أن يصف التشكيل فيه بهذه البساطة التي نجدها في الفنون الأخرى ، فاللغة هي المادة الأولية للتشكيل الشعري ، لكن هذه المادة من التعقيد بحيث لا يمكننا تحديد وسط بعينه تتشكل فيه ، بل إن اللغة ذاتها تنطوي على جوانب متعددة كل منها يصلح وحده أن يكون عنصراً تشكيمياً من مثل الصوت والكلمة ، والمعنى ، والدلالة ، والوزن ، والإيقاع ، والقافية وغير ذلك ، فالشاعر يمتلك - بخلاف غيره من الفنانين - مواد ، ووسائل كثيرة يمكن أن يستعملها في تشكيل القصيدة ، ومن هنا تبدأ صعوبة تحليل التشكيل الشعري .

لعلّ من أبرز مقومات موهبة الشاعر ما يمتلك من حسن مهرف باللغة ، فهو يمتلك القدرة على تشكيلها بطرائق تجعلها ذات أثر جمالي فعال في المتلقي ، من غير أن يدرك هذا الأخير - غالباً - السر وراء تأثره ، فمثلما دلت الموهبة الفطرية للشاعر على طريقة التشكيل تعمل الذائقة الفطرية

لدى القارئ لشعر بالأثر الجمالي:

ومنذ أقدم العصور جاء الشعراء بما لا يمكن حصره من التكنيكات  
التشكيلية التي ظلّ أكثرها سرّاً لم يستطع النقد الكشف عنه بسبب تقيده  
بناهج تهتم بمظاهر بعينها ، وتهمل ما عداها.

لنقرأ مثلاً هذه الأبيات الثلاثة الأولى من مرثية (مالك بن الربيع)  
الشهيرة:

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة

بجنب الفضا أزجي القلاص النواجيا

فليت الفضا لم يقطع الركب

وليت الفضا ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الفضا لودنا

مزار ولكن الفضا ليس دانيا

إن المعنى المباشر للأبيات لا يمدو الحنين إلى الوطن (الفضا) ، وتمني  
العودة إليه ، غير أن الأثر الذي تتركه الأبيات في المتلقي أكثر عمقاً ، وأشدّ  
تأثيراً ، فهناك شيء ما في الشعر غير المعنى يمكن أن نسميه (الدلالة  
الشعرية) الناتجة عن التشكيل الشعري للغة.

أول مظاهر التشكيل - في الأبيات السابقة- المظاهر الخارجية ؛ الوزن  
والقافية ، فاختيار (الطويل) وزناً جعل الجملة الشعرية تمتاز بالطول الكافي  
لإعطاء فرصة للتأمل ، واختيار الياء الموصولة بألف مطلقة ، أكسب الأبيات  
صفة نغم دالّ على التحسّر ، والأسف.

غير أن الإيقاع لا ينحصر بهذين المظهرين الخارجيين ، فالتشكيل

الشعري يعطي الشاعر إمكانية بناء أنظمة إيقاعية داخلية ، يمتلك هو الحرية في تشكيلها ، وبإمكاننا هنا رصد كثرة صوت (اللام) في الأبيات:

الصدر العجز		
البيت الأول	٥	٢
البيت الثاني	٣	٤
البيت الثالث	٣	٢

صوت (اللام) الذي تكرر (١٥) مرة في ثلاثة أبيات يرتبط بأدوات النفي (لا ، لم ، لن) ويرتبط بحرف الشرط (لو) الذي جاء في البيت الثالث ، ومن المعروف أن هذا الحرف يدلّ على امتناع تحقق جواب الشرط (لقد كان في أهل الغضا مزار) لامتناع تحقق الشرط (لو دنا الغضا) ، ويسميه النحاة (حرف امتناع لامتناع).

وكرر الشاعر كلمة (الغضا) وهو وطنه ست مرات بشكل منتظم لافت ، فهي مرة واحدة في البيت الأول ، ومرتان في البيت الثاني ، وثلاث في الثالث ، إنه الشعور بتزايد الحنين إلى الوطن بشكل تصاعدي ، أو هي تشبه التعويذة التي يتكرارها عدداً محدداً من المرات تحدث أثرها السحري ، فكأنه يريد استحضار وطنه بها ما دام لا يستطيع العودة إليه.

والظاهرة التشكيلية الأخرى اللافتة هي ورود صوت (القاف) في كل بيت مرة واحدة ، في كلمات (القلاص) وهي (النوق) في البيت الأول ، و(يقطع) في البيت الثاني ، و(لقد) في البيت الثالث ، والكلمات الثلاث تدل على شعور الشاعر في تلك اللحظة ، فـ(لقد) حرف التحقيق المرتبط بلام القسم تدل على الرغبة العارمة في تمتي العودة إلى أحضان (الغضا) ، بركوب (القلاص) ، غير أن وقوع (لقد) في جواب الشرط الممتنع التحقق

جعل تلك الأمنية (تنقطع) ، وهكذا جاء الفعل (يقطع) متوسطا بين الرغبة (لقد) ، والوسيلة (القلاص).

ولو تنبهنا إلى صوت (النون) لوجدنا ظاهرة تشكيلية مذهلة ، فهذا الصوت يتكرر في البيت الأول مرتين في الصدر ، ومرتين في العجز (مع حساب النون في التنوين على (ليلة) في الصدر) ، وفي البيت الثالث يرد ثلاث مرات في الصدر ، وثلاث مرات في العجز (مع حساب التنوين على (مزار) في الصدر) ، بينما لا يرد هذا الصوت على الإطلاق في البيت الثاني ، فكأنَّ الشاعر يترنم بهذا الصوت وهو يعبر عن رغبته بالموت في وطنه ، لكنه هذا الترنم يتوقف في البيت الثاني الذي ترد فيه كلمة (يقطع) لتقطع الترنم كما قطعت الأمل في العودة ، أما البيت الثالث الذي تضمن البوح بالأمنية ، فصوت الترنم يعلو على كل صوت

وبإمكاننا الإشارة إلى ظواهر أخرى في هذه الأبيات الثلاثة ، غير أننا نكتفي بهذا القدر الذي نظن أنه كاف لتوضيح ما نريد قوله ، فالكلمات في الشعر تكتسب شحنة شعورية كثيفة تنتج من تشكيلها بنظام معين يختلف عن شكلها في النثر ، وهي بذلك تضيف إلى المعنى دلالات غير متوفرة في معانيها المعجمية.

كيف استطاع الشاعر المخضرم (مالك بن الربيع) أن يتوصل إلى هذا التشكيل؟ وهل كان يمتلك من الثقافة الفنية ما أوصله إلى ذلك؟

هذا بالضبط ما أردنا قوله وما ابتدأنا به ، فالشاعر يختلف عن غيره بهذا الحس اللغوي المرفه الذي يدفعه لاختيار كلمات دون غيرها ، وقوالب نحوية دون غيرها ، من غير أن يفكر ، أو يصمم ، أو يخطط ، إنها الموهبة الشعرية التي جعلته شاعراً ، وجعلت شعره خالداً.

## التركيب النحوي تشكيلا

### قطار محمود درويش

#### الساقط من الخريطة منذ ستين عاما

نشر الشاعر محمود درويش مؤخراً قصيدته الأخيرة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) لمناسبة مرور ستين عاما على اغتصاب فلسطين ، ولأن هذه القصيدة - كما نرى- واحدة من القصائد المهمة التي تفصح عن خصوصية تجربة الشاعر ، فقد وجدنا أن من المهم تأملها ودراسة خصائصها. (يمكن الاطلاع على القصيدة في الرابط

<http://www.alquds.com/node/26827>)

من المعروف أن درويش ينتمي إلى المدرسة السيادية ، وقد صرح هو بذلك في غير مناسبة ، ولعل الطابع المميز لهذه المدرسة يتمثل بالعناية بتدفق الإيقاع الذي لا تنازل عنه ، والاهتمام بالصور المجازية المركبة ، والمعقدة التي تمتد على مدى أسطر عدة ، وتتشابك فيما بينها لتصنع لحمة النص وسداه.

غير أن هذه القصيدة تتضمن تطوراً مهماً للتجربة الإيقاعية يتجلى بنهاية الشاعر إلى جعلها جزءاً أساسياً من بناء الدلالة الشعرية ، لتخرج من كونها محض خلفية شعورية تسهم في بناء الجو النفسي للقصيدة إلى عنصر تركيبى يؤدي معاني ، ودلالات فوق تلك التي تؤديها المفردات

تتكون القصيدة من مائة وخمسة وأربعين سطرًا حسب الشكل  
الطباعي الذي وضعه الشاعر ، أما الدلالة الإجمالية الذي أرادت التعبير  
عنه ، فهو النكوص والإحباط ، وهي تبدأ بالأسطر:

عُشْبٌ ، هواء يابس ، شوك ، وصبار

على سلك الحديد. هناك شكل الشيء

في عبثية اللاشكل يعضغ ظلّة...

عدم هناك موثق.. ومطوّق بنقيضه

ويمامتان تحلقان

على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة

والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان

هناك أيضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتين

تطرّزان سحابة صفراء ليمونيّة

\*\*\*\*\*

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الأسطر ظاهرة التدوير ، فلا سطر منها  
ينتهي بنهاية تفعيلية البحر العروضي تقريبا ، إذ إن هناك دائما حرفاً أو  
حرفاً زائدة لا بد من وصلها بالسطر التالي ليستقيم الوزن ، فالقصيدة من  
تفعيلة الكامل (متفاعِلن) ، ولكي تُقرأ الأسطر قراءة عروضية سليمة يجب  
أن تكون هكذا:

عُشْبٌ ، هواء يابس ، شوك ، وصب



بار على سلك الحديد. هناك شك  
ل الشيء في عبثية اللاشكك يمضغ ظلّه...  
عدم هناك موثق.. ومطوّق بنقيضه  
ويمامتان تحلقا

ن على سقيفة غرفة مهجورة عند المحط  
طة والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكا  
ن هناك ايضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتي  
ن تطرزان سحابة صفراء ليمونية

إن الوقفات في نهايات الأسطر وقفات نحوية ، لكنها لا تتساق مع  
النهايات الفيزيائية للهيكل الوزني ، وعلى القارئ أن لا يتوقف أبدا إذا أراد  
الإحساس بالإيقاع العروضي.

هذا التعارض بين السياق النحوي ، والهيكل العروضي يعبر بقوة عن  
الدلالة العامة للقصيدة ، فالجملة تصل نهايتها النحوية ، غير أن الوزن  
يجبرها بقوته الإيقاعية على الاتصال بالجملة التالية وعدم التوقف ، فهنا  
نظامان متعارضان ، الأول اختياري وهو الشكل النحوي الذي يفترض أن  
يتمكن الشاعر من التحكم به وتطويعه كما يشاء ، فيقف عندما يريد  
الوقوف ويصل عندما يريد الوصل ، ونظام إجباري لا يتيح لذلك النظام  
الاختياري الفسحة المتوقعة من الحرية. هذا التعارض يشبه ويصور بالضبط  
الدلالة العامة للنص ، الرغبة في التحرير ، وإرادة العودة خيارات مصيرية  
عند الفلسطيني ، غير أن مجرى التاريخ ، وما يحفل به من أحداث منذ

ستين عاما لا تجري بما تشتهي السفن نظام إجباري يحبط تلك الخيارات ،  
ولا يتيح لها فسحة لكي تتحقق. خيارات الفلسطيني المصيرية تقابل النحر.  
ومجرى التاريخ يقابل الشكل الوزني المفروض عليه  
أما الظاهرة الأخرى في بنية هذه القصيدة فهي ازدواجية الصوت ، لا  
بمعنى تعدد الأصوات المعروف في النصوص المعاصرة ، بل إن المتكلم هنا  
يتكلم بصوتين ، فالنص يشبه إلى حد كبير شخصاً يتحدث في جمع من  
الناس ، وفي الوقت ذاته يحدث نفسه لإيجاد تفسيرات أكثر عمقاً من تلك  
التي يقولها علناً ، فالهزجة أكبر من كل الكلمات التي يمكن أن تقال ،  
وحتى من تلك التي لا يمكن أن تقال. في النص عبارات معترضة يضعها  
الشاعر بين قوسين ، وهي يمكن أن تكون علامات إرشادية لفهم النص ،  
وتعديد منعطفاته الدلالية ، غير أن تغير نغمتها ، وطبقته ، ومزاجها يشير  
إلى أنها ليست جزءاً أصيلاً من السياق ، إنها أشبه ما تكون بال تعليق ، أو  
حديث المرء مع نفسه:

وهناك سائحة تصوّر مشهلين:

الأول، الشمس التي اهترشت سرير البحر

والثاني، خلّو المقعد الخشبي من كيس المسافر

(يضجر الذهب السماوي المنافق من صلابته)

وقفت على المحطة.. لا لأنتظر القطار

ولا عواطف الخبيثة في جماليات شيء ما بعيد،

فالسطر بين القوسين جاء بلغة أكثر صرامة ، وأكثر يأساً من الأسطر

المحيطة به.

ألا تزال بقيتي تكفي لينتصر الخياليُ الخفيفُ  
 على فساد الواقعي؟ ألا تزال غزالي حُبلى؟  
 (كبرنا. كم كبرنا، والطريق الي السماء طويلة)  
 كان القطار يسير كالأفعى الوديفة من  
 بلاد الشام حتى مصر. كان صفيرة  
 يخفي ثغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب  
 وهنا يعبر السطر بين القوسين عن أن الموت صار أمنية بعيدة المنال،  
 وهكذا كل العبارات بين الأقواس في القصيدة تأتي تعبيراً صادقاً بلغة مرة  
 عن الإحباط واليأس، ولأن الشاعر يريد إبراز أهمية هذه الأسطر بين  
 الأقواس، فإنه يختتم القصيدة بواحد منها:  
 .....يقول لي القضاة المنهكون  
 من الحقيقة: كل ما في الامر أن حوادث  
 الطرقات أمرٌ شائع. سقط القطار عن  
 الخريطة واحترقت بجمرة الماضي. وهذا لم  
 يكن غزواً،  
 ولكني أقول: وكل ما في الأمر اني  
 لا اصدق غير حدسي  
 (لم أزل حيا)  
 لا تدل العبارة (لم أزل حيا) على السعادة بالبقاء على قيد الحياة كما هو

المفترض في مثلها ، فالسياق يشير إلى أن المتكلم هنا يقولها أسفاً ، فهو يتمنى الموت ولا يناله ، ويمكننا أن نلاحظ كيف ربط الشاعر بين هذه الأسطر التي بين قوسين ، وبين الهيكل الوزني ، فالبارة (لم أزل حيا) لم تنته بنهاية التفعيلة لتصبح وقفة نهاية فيزياوية للقصيدة ، إنها وقفة نحوية ، لكن التفعيلة الأخيرة لما تزل ناقصة تبحث عن تسمتها ، أو إن التدوير يريد الاستمرار إلى ما لا نهاية:

ولكنني أقول: وكل ما في الأمر اني

علن متفاععلن متفاععلن متفاععلن مت

لا اصدق غير حدسي

فاععلن متفاععلن مت

(لم ازل حيا)

فاععلن متفا

وفي هذا تعبير واضح عن استمرار المأساة. لا يريد الهيكل الوزني التوقف ، ولا يريد التاريخ أن يقف وقفة ينصف بها مظلمة الشاعر ، ومظلمة الفلسطيني. أما النحو فقد انتهى إلى تعبير منفي عن الحياة (" لم " أزل حيا).

## الأسطورة عنصرًا تشكيليًا مناحة نبيل ياسين على بلاد الرافدين

على الرغم من إيماني بأن النصوص الإبداعية يجب أن تفهم بقطع العلاقة بينها ، وبين مُنشئها ، وزمن إنشائها ، فإني وجدت أن مطولة نبيل ياسين "مناحة على بلاد الرافدين" لا يمكن أن تفهم حق الفهم ما لم توضع في السياق التاريخي وقت نشرها (١٩٩٦) ، فثيماتها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإرهاصات تلك الحقبة السوداء في تاريخ العراق (ذروة الإنهاك بسبب الحصار المطبق- ذروة البطش الديكتاتوري ، ذروة الفقر والحرمان ، ذروة الفساد الإداري ، وذروات كثيرة أخرى...).

يحاول النص خلق هوية عراقية صافية لـ(بلاد الرافدين) من خلال تلمير الحدود الزمنية بين الحقب التاريخية الطويلة ، ومزج تلك الحقب في بوتقة واحدة ، فأحد أهم العناصر الفنية في هذا النص توظيف الفولكلور العراقي ؛ قديمه ، وحديثه ، ومعاصره ، في مكان واحد ، ففي أول النص:

.....

لا ثوب يجلبه مسافر من دمشق

ولا عباءة من نسيج الفرص في شيراز

لا أحداً يجيء بهاء زمزم

## كي يكون غسيلها في الموت

.....

هذه الإشارات مستمدة من ممارسات تراثية كان يعرفها العراقيون أوائل القرن الماضي ، فالسافرون الذين يعودون من الشام ، أو إيران ، أو الحج يجلبون معهم هذه الهدايا التقليدية ؛ حرير دمشقي ، وعباءة شيرازية ، وماء زمزم للتبرك.

وفي منتصف النص نواجه ظواهر فولكلورية من عصور ضاربة في القدم:

.....

جاء سرب من الكاهنات، من حاملات المباخر  
يمشين في مشية من جلال وصمت، حاملات المباخر  
يمضين للمعبد الحجري وسط المدينة، من حاملات المباخر

.....

طقوس فولكلورية (أكديّة) نجد صورها في النقوش المتبقية على جدران المعابد القديمة. وفي آخر النص:

.....

لم يعد طقسنا صالحا  
انتظرنا، انتظرنا  
انتظرنا شهور الولادة والخصب

وانتظرنا الزواج المقدس

انتظرنا الخليفة ثانية

انتظرنا البلاد

تولد من رحم عشتار ثانية

وانتظرنا

انتظرنا

انتظرنا

ثيمة الانتظار هذه كانت طقساً شعبياً يومياً للعراقيين أيام الحصار في التسعينات من القرن الماضي ، كانوا ينتظرون التغيير كل يوم ، ويشعرون أنه مستحيل كالعنفاء ، ينسجون قصص وأساطير الانتظار في أحلام ، وإشاعات ، ونبوءات.

هكذا يخلط نبيل ياسين بين حقبة التاريخ في تسلسل لا يمت إلى تسلسلها التاريخي بصلة ، فهو يريد تحطيم ذلك التراتب ليمزجها في مزاج واحد يصنع منه امرأته الأسطورية (بلاد الرافدين) ، التي يحدثنا عنها النص ، لتكون حقيقة فنية تستمد واقعية طاغية مستمدة من الحقيقة التاريخية.

اختار الشاعر أن يني القصيدة بنية الأناشيد الدينية العراقية القديمة مثلما تصورها الرقم الطينية التي يبدو أن أوضحها ما وصل إلينا من ملحمة كلكامش ، غير أن المضامين الميثولوجية في القصيدة تكون تركيبة ميثولوجية مبتكرة تتمثل في مزيج من الأساطير العراقية القديمة ، على اختلاف أمكتتها وأزمته ، وتطعيمها ببعض النيم المأخوذة من الموروث الديني الإسلامي.

.....

كان سرب من الكاهنات من حاملات المباخر  
قد وصلن الى الماء فانعكست صورة الكاهنات  
على الماء يحملن نارا وأجران دمع معا ،  
ويرددن بصوت خفيض مناحاتهن

.....

هذا المشهد يمكن أن يكون صورة منحوتة على لوح طيني في (أور) ،  
وهذا المقطع:

.....

المهرجانات  
والكرنفالات  
والكاهنات  
يفرقن في انهمار التراتيل والمزف في شارع  
الموكب الملكي

.....

شارع الموكب الملكي هذا معلم بارز ومعروف من معالم بابل ، لكن  
بابل ، وأور ، وإبراهيم(ع) كما هي صورته في الموروث الإسلامي تمتزج كلها  
هنا..



مثلما هوت أور وهاجر إبراهيم

من هو إبراهيم؟

عشتار لم تعرفه

ولم تتم معه

.....

هذا الخليط الميثولوجي كان تكتيكاً مقصوداً في هذا النص لبناء شخصية المرأة الأسطورية (بلاد الرافدين) ، وإعطائها هوية شخصية واضحة ، قوامها التاريخ العراقي (والعراقي فقط) على امتداده. هذا النص مكتوب بضمير المتكلم ، لكن هذا المتكلم يطرح إشكالية أخرى ، فهو خالد ، وشاهد على التاريخ ، فبينما كان يتحدث في المقطع الأول عن الشاي الذي كانت تعده المرأة المسنة ، ويحدثنا عن سماعه تتمتها وهي تشاءم من انكسار مرأة ، يحدثنا في مقطع آخر عن وجوده في احتفال ديني بابلي:

.....

وحيث البغايا يعطرن أفخاذهن

بعشب البلاد الوحيد

وحيث الوصيفات يصلحن من زينة يابسة

صعدنا سلالنا

وتهياً أكثرنا للقاء البغايا على سرر في حجرات

مبخرة من مباخرهن

من حاملات المباخر

.....

وفي الحوار بينه وبين المرأة المسنة في بداية النص يقول:  
ألست بقية من كهات الرافلين ، أقمت في [لجش] ، وأور ، ثم جاء بك  
الغزاة الى أريدو ، أقدم المدن المقدسة القديمة ، قبل أن تأتي نساؤك نحو  
بغداد؟ رأيتك في شوارعها وفي أسواقها ، ورأيت إكليلا من الورق المذهب  
فوق رأسك عائما في النهر ، والفقراء يتبعون عند الضفتين مسيره النهري؟  
هنا يبدو المتكلم محيطا بالتاريخ ، والزمان والمكان كله بين يديه ، وهو  
يلهب الى أبعد من هذا هنا:

.....

إبراهيم

يا إبراهيم

تعال وناولني القرينان

لماذا ترحل

هل أنت خليلي ، أم أنت خليل ملوك ، وغزاة ، أم أنت خليل  
الغرياء

.....

كلمة (خليل) قادمة من الموروث الإسلامي ، حيث هي صفة لإبراهيم  
(خليل الله) ، فهل المتكلم في القصيدة هو (الله)؟ أم هو إله عراقي قديم

من تلك الآله التي تصورها الميثولوجيات؟

.....

ماذا فعلت؟

لكي أجيء إليك ، قبل دخول قاعة عرشي الملكي.

حيث الكاهنات يقمن لي بطقوسهنّ

وحيث تحتشد النساء

.....

في الثلث الأخير من النص يرد المقطع الآتي:

.....

في الساعة الثانية

وخمس دقائق فجرا

كان أهل المدينة تأخذهم سنة من النوم

مضطربين ، أهل المدينة

.....

هذا الموعد - في رأينا- يمثل مفتاح فهم النص ، فالنص كله يتحدث عن هذه اللحظة ، إنها اللحظة التي بدأ بها الهجوم الجوي على بغداد عام ١٩٩١ أثناء حرب الخليج الثانية ، هذه اللحظة- في رؤية النص ، هي التي أجهزت على (بلاد الرافدين) ، ليتساقط تاريخها كله فيختلط بعضه ببعض. وعند هذه النقطة نفهم كل شفرة النص وإيماءاته ، فالآن نفهم أن:

لا ثوب يجلبه مسافر من دمشق  
فقد أصبح المسافرون يرحلون ولا يرجعون ، ولم تعد هناك هدايا يجلبها  
مسافرون. وكنا أن نفهم من هذه الأسطر:  
والكاهنات يفرقن في انهماك التراتيل والعزف في شارع الموكب  
الملكي

وحشود القتلة  
تصعد سلم معبدنا  
بينما الكهنة  
يرشون التوابل فوق فروج النساء

.....

حماسة سياسية نابغة من أهواء دكتاتور مهووس أدت الى استباحة هذه  
البلاد وانتهاكها. وفي مقطع آخر يرسم الشاعر بلغة مكثفة كيف كان يسوق  
الخطاب السياسي السمج في تلك الفترة وكيف كان البعض ممن يلهمي  
الشاعرية يعيد إنتاجه واستهلاكه:

.....

في الطريق الى الاحتفال  
رأيت التراتيل تسقط فوق الحشود  
وهناك من كان يجمع إيقاعها  
ويلتقط الكلمات في كيسه

ويعيد إنشادها من جديد

وفي مقطع آخر يظهر الدكتاتور وهو عاكف على إعداد خطابه ، الذي لم يكن يهمه في تلك اللحظة غيره:

وكان مقدم الكهنة

يعد التراتيل للاحتفال الإلهي قبل أن يفلق الباب

بين الرواق الطويل

وبين فراش البغي المقدسة النائمة

ولا بد من الإشارة الى الكثافة الهائلة التي يحملها تعبير (البغي المقدسة) الذي تكرر أكثر من مرة في النص ، إنها الأرض المقدسة لكن المستباحة التي ما فتئت ترزح تحت أقدام الغزاة من كل لون ، وفي كل زمن.

إن ما لا بد من الإشارة إليه ، أن الشاعر استطاع أن يوفق بين البنية النصية ، والبنية الموضوعية للقصيدة ، فبينهما تساوق يؤدي وظيفة واضحة في بناء الجو العام للنص ، فمثلما يتراكم التاريخ ، ويختلط ، تتراكم الأساليب الشعرية وتختلط هي الأخرى ، فالقصيدة تبدأ بالشكل المؤلف لقصيدة التفعيلة:

هل تمنني بالورد

أم بالميت الملفوف بالكفن

أم تصبطني عطرا لزينتها ، وفنجانا لجارتها

البداية بشكل قصيدة التفعيلة ( تفعيلة الكامل = متفاعلين ) ، وبعد حين

يتحول النص إلى الشكل الستيني الذي شاع فيه استخدام بحري  
(المتدارك) و(المقارب) ، وربما المزج بينهما في نص واحد:

قولي

لماذا بائعات الهوى

يسترحن على باب عشتار

بانتظار الجنود الذين يعودون من الحرب صنفين

صنف قتيل

وآخر ممتلئ شبقاً للنساء

\*\*\*\*\*

يمكن أن نلاحظ هنا الانتقال من تفعيلة الكامل إلى المتدارك (فاعلن) ،  
فالشاعر يستغل إمكانية تحول (متفاعلن) إلى (مستفاعلن) بالزحاف ، فيأتي  
بعبارة على البحر السريع الذي لن يبدو غريباً على أذن القارئ:

قولي لماذا بائعات الهوى

مستفاعلن مستفاعلن فاعلن

وهكذا يبدأ بتكرار فاعلن ابتداء من هنا ، ولكن فاعلن تتحول إلى  
فعولن ابتداء من عبارة (من الحرب). وفي مقطع إبراهيم وعشتار ندخل في  
عالم الرجز:

\*\*\*\*\*

ولم تتم معه

ولم يكن ضحية لمكرها ، ولم يكن مولها بها

.....

وفي موضع آخر يتحول النص الى الشكل التالي:

.....

هاجر إبراهيم

لم ترحل وراء الأرض ولم ترحل وراء المياه

.. ومذ ذاك صار الكهنة

يضعون أغانيهم فوق أردية الميتين

.....

يقدم نبيل ياسين في هذا النص نموذجاً جيداً لتشغيل البناء الفني في خدمة المضمون ، غير أن القارئ إذا حاول إيجاد علاقة بين المعنى المحلي للمعبارات وإيقاعها فإنه لن يجد شيئاً يذكر ، فلم يكن هذا في خطة الشاعر ، وكل ما كان يريد صنع صورة لركام (بلاد الرافدين) وهي تتدمر تحت ضربات أعتى قوة همجية في العالم ، وفي التاريخ.

## الثلاجات البحرية في قصيدة النثر

في عددها الصادر في ٢٩/١/٢٠١٠ نشرت الزمان الدولية نصا نشرها لخالدة خليل هو ((القمر الأسمر لم يشرق الليلة)) ، يتميز بلغة عالية الكثافة اعتمادا على تكنيكات كثيرا ما تشتغل عليها قصيدة النثر وقد رأينا أن من النافع النظر في النص للكشف عن تلك التكنيكات.

وأول مظاهر النص بناء تعالق فريد بين البعد الزمني للقراءة وبعد مكاني يتخلل إحالاته الدلالية ، فبينما يتدرج القارئ في النص من البداية يجد نفسه خلال اتجاهه نحو النهاية متنقلا بين أرجاء العراق وسطا وجنوبا وشمالا. غير أن هذا التنقل ينطوي على صور غير متوقعة للأماكن المذكورة ، إذ تظهر غارقة بالسلبية والاستلاب ، والواقع أن النص مبني من بدايته على هذه السلبية:

القمر الاسمر في صوتك

لم يشرق علي شرفة اشتياهي الليلة

تركنتني امام ثعابين القلق تلدغني

ثمة خدعة كبيرة هنا تستخدمها خالدة خليل للإيقاع بالقارئ تحت وطأة الشعور بالاستلاب ، فالسطر الأول الذي يرسم صورة توحى ببداية نص غزلي تقليدي يأتي موزونا وبعدُ بقصيدة تفعيلة غزلية تقليدية ، لكن سرعان



ما يأتي السطر التالي ليسلب كل عناصر التوقع ، فبشكل مفاجئ يتم  
تحطيم الوزن بسطر نشري ، زيادة على كون السطر ذاته مبنيا من جملة  
منفية تشير الى تواري ذلك القمر وافتقاده.  
وفي الأسطر التالية تتوالى أفعال السلب:

أصرخ في صمت

وطني فيك

او فيك وطني

لا فرق

حين قلت لي: احبك

حطت النوارس علي شيطان الأمان

لكن ظلك اختفي فجأة بين نحيب النخيل والبرتقال

فالصرخة سلبية أو مسلوية ، وحين يلتحم الحبيب والوطن فيكونان  
شيئا واحدا يكون غياب أحدهما غياب الآخر بالضرورة ، فالوطن وأمان  
النوارس والنخيل والبرتقال كلها عناصر مسلوية بغياب ذلك القمر.

من المهم هنا أن نلاحظ أن كلمتي (النخل) و(البرتقال) - اللتين  
تختتم بهما خالدة المقطع الأول- يحيلان ، في الوعي العراقي ، على مكانين  
متباعدين في العراق وربما يشيران إلى إثنين مختلفتين ، فالنخيل مرتبط  
بالبصرة كارتباط البرتقال بديالى. وهذا التفسير في آخر المقطع هو الذي  
سينقل القارئ فيما يأتي من النص إلى ذلك التنقل المكاني الذي أشرنا  
إليه ، ليأتي كل مقطع من المقاطع الثلاثة التالية مرتبطا بمدينة عراقية  
رمزية.

تتخذ خالدة من ثلاثة تمثال معروفة في العراق مفاتيح دلالية ؛ المتنبى  
في بغداد والسياب في البصرة وأبي تمام في الموصل ، وثمة شفرة مهمة هنا  
حيث تمتزج ثلاثة عناصر دلالية في كلمة واحدة الشخصية الحقيقية للشاعر  
وشخصية أخرى مفترضة له والمدينة التي يقع فيها التمثال:

يومها شاهدتُ تمثالَ المتنبى

ينهضُ من سباته الطويل

ورابتُ سيف قصائده يغور في خاصرة المغول الجدد تتبّت علي

جبينه كئيبانُ أرق

يخضّر الكافور

وتتناسلُ علي الشجر غريان الغدر

ليل ونهار لا يلتقيان

نحن والامان

ثمة إشارات مكثفة ترسم صورة قلقة ، ف(سيف قصائده) الذي طالما  
تباهى به يبدو هنا في قيامة المتنبى الجليلة سيفاً حقيقياً يغور في خاصرة  
المغول الجدد ، ليكشف أن (سباته الطويل) لم يكن سباتاً بل كان (كئيبان  
أرق) ، فهل المتنبى (التمثال) قادر على الغلبة؟ حين يخضّر الكافور يكون  
الجواب بالنفي. فالكافور مادة لتجهيز الأموات قبل الدفن ، وهو كافور  
الأخشيدي الذي يرتبط اسمه هو الآخر في معرض الحديث على المتنبى  
بالموت ، فأول كلام قاله المتنبى في ذكره:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنيا أن يكنّ أمانيا

المتنبي التمثال نائر مستلب مستسلم للموت في مدينة مستلبة.  
وفي المقطع الثالث يُنقل القارئ إلى البصرة ليجد نفسه في مواجهة قيامة  
تمثال آخر:

هربتُ إلى البصرة

كان تمثال السياب يخطو فوق الدبابات

و الأباتشي تحوم فوق صدره

ينادي: أيوب يا أيوب،

منقلا بأغلال الحزن ينادي، أنت يا وطني

اقتادوك نحو ظلام هاوية

هذه نبوءة تلك الحزينة

وهذا هو جيڪور يثن

تبدو قيامة السياب شبيهة بقيامة المتنبي ، فأيوب الذي ناداه في حياته  
من أجل نفسه يناديه تمثاله من أجل وطن مستلب ومدينة ثانية مستلبة تنبأ  
لها يوما (نبوءة حزينة) وربما أحجم عن نشرها خوفا من أن تصدق ، قال:

الظلال المقمرات الشعب

والسكون الخائف المضطرب

غابة ثكلى ... وأشباح حزاني..

وجذوع كلها كانت زمانا

وجذوع في غد تلتهب...

وفي المقطع الأخير ننتقل إلى المدينة المستلبة الثالثة:

في الموصل

يلف أبو تمام عباءته

علي خاصرة الريح

ويتقصد بأصابع حنينه جرح ليل المدينة

علي كل ندبة يضع قصيدة لتخرج من كل جرح زنبقة

ثم يمضي وسط الجثث

وسط قيامة التماثيل ووجاع ليال المدن

أبو تمام الذي عُرِفَ بالأناقة والوسامة ، يضطر تمثاله إلى التخلي عن (العباءة) رمز أناقته وهويته ليحاول أن يمكس المستحيل ، فالموت في كل مكان ووجع جراح مدينته لا تضمده القصائد.

في هذا النص تشحن الكلمات بشحنات دلالية كبيرة تستمدّها من تاريخها في الوعي الجمعي العراقي العربي ، مثل كتل الجليد الكبيرة التي تصادف البحارة في المحيطات ، إذ لا يبرز منها فوق الماء إلا ثمنها ، وعلى القبطان أن يتنبأ بشكل الألمان السبعة الأخرى الغاطسة تحت الماء ، فحين يذكر سيف المتنبي بالطريقة التي ذكر فيها في النص فعلى القارئ أن يستدعي في ذاكرته تاريخ ذلك السيف الذي كان في صبا المتنبي:

سأطلب حقي بالقنا ومشايخ كأنهم من طول ما التثموا مردُ  
وأصبح في كهولته:

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والرمح والسيف والقرطاس والقلم

ثم كانت النهاية به إذ صار فخره بالسيف سببا لموته.  
ومثل هذه الكلمات:

بأي آياتٍ أهدئ مقلتيك

وعلي دهاتري دموعك ما تزال تتناثر

خدشتك انياب الحروب

أمن رحم رماد

أم من طيف جبّة

فالكلمتان (رماد) و(جبة) ثلاثان بحرية أخرى ، إذ تشير الأولى إلى الأسطورة القديمة عن طائر العنقاء أو الفينيق الذي يحترق ثم ينهض من رماده ، والثانية تحيل على رمز عراقي آخر ، (الحلاج) الذي ترتبط جبهته بالخلود إذ آمن بوحدة الوجود ورأى أنه بعض من الذات الإلهية (الله في جبتي).

لقد سقنا هذه الكلمات الثلاثة للتوضيح لا الحصر فالنص مليء بمثل هذا التوظيف الذي تصبح الكلمة المقردة فيه رمزا لرمز:

الرماد - العنقاء - الخلود

الجبة - الحلاج - الخلود

وفي النص انزياحات مهمة لا تؤدي وظيفتها الشعرية حسب بل تقود إلى انزياحات دلالية مؤثرة في فهمه ، فالقمر أسمر لأنه من الشرق ، وهو (في صوتك) لأن العلاقة بين الحبيين لا تملأ كونها علاقة عبر الهاتف ، ولذا فهي فريسة لتشويش الرادارات:

يشهق صوتك

## تشهق الكلمات

ترتفع حبال الهاتف في قبضة الرادارات

ويمكن أن نلاحظ استخدام خالدة خليل الفعل يشرق للقمر بينما التعبير المعتاد استخدام الفعل يطلع لأن الإشراق للشمس وحدها ، وهنا إنزياح دلالي مهم آخر ففي ليل دائم يتمص القمر الأسمر شخصية الشمس ويكسبه من يراه صفاتها.

ثم فهم أولي بسيط للنص لكنه يقود إلى فهم بنائه ، فهي حبيبة تنتظر اتصال حبيبها ، لكن الانتظار يطول فتأخذها سنة ونوم لتجوب روحها المدن المستلبة ولا تفيق الا صباحا فيبينما القمر الأسمر:

لم يشرق علي شرفة اشتياقي الليلة (هذه الليلة)

يتغير البعد الزماني في المطر الأخير:

مازلت افتش عن كفك حبيبي

قيل لي إنها الآن تلم ما تنأثر من حلم

## الليلة الماضية

لتصبح الليلة ماضية ، لكن من المهم أن نلاحظ أن المقاطع الأربعة بقدر ما كانت تبدو بنايات دلالية مغلقة ، كان الحبيب هو الحاضر فيها دائما ، ويمكن أن نتصور النص مبني من ثلاثة مستويات (بالمعنى الهندسي) متوازية فوق بعضها هي مقاطع المدن الثلاثة ، بينما يمثل المقطع الأول (صورة الحبيب الصوتية) عمودا يخترق المستويات الثلاثة ليربط بينها ويحافظ على توازنها.

## الرسم بالكلمات..

### قراءة في نصوص وفاء عبد الرزاق

قد تكون الصورة واحد من أهم عوامل سحر شعر ، أو ربما تكون الشعر كله ، فالصورة ليست عملاً تزينا يكشف براعة الشاعر في بناء علاقات مبتكرة حسب ، فهي أيضاً طريق لبناء المزاج النفسي للمتلقي والتسلل إلى وعيه لإغرائه بالدخول في علبة النص.

في مجموعتها (من مذكرات طفل الحرب) تقدم الشاعرة وفاء عبد الرزاق أسلوباً متميزاً في الاعتماد على الصورة لبناء الفعل النفسي الانعكاسي لمتلقيها ، وهي تفعل ذلك ببصمة شخصية واضحة تنطلق من إرث عراقي متراكم في مخيلتها الشعرية لا ينظر إلى العالم إلا عبر تراب العراق.

في قصيدة النشر جرت العادة على أن يعمد الشاعر إلى اعتماد الانزياحات اللغوية وسيلة لتوليد شعرية نصه ، إذ يبدو أن الشاعر المعاصر ضاق ذرعاً بالبناء التقليدي للصورة الشعري القائم على المادي من مرثي أو مسموع.

غير أن وفاء عبد الرزاق تلعب لعبة يمتزج فيها خيال الطفل بمرارة الكبير وهما يرتبطان بالفعل الشعري.

أعطي نفسي طينها

أنفخُ فيها صورتكَ

كي تحاذرنِي الدبابات

القتلُ يصرخ

والدباباتُ كلام

ماذا أقول حين تمحوني أنت؟

إن نظرة عجلي إلى هذه الأسطر تكفي لتبين اعتماد الشاعرة على المادي في بناء صورها ، فالصورة هنا تتألف من طين وصورة ودبابات ، غير أن هذه العناصر المادية تحركها ستة أفعال هي:

أعطي ، أنفخ ، تحاذرنِي ، يصرخ ، أقول ، تمحوني على التوالي.  
وكان لهذه الأفعال الدور الأساس في بناء الأثر النفسي بطريقة خفية ، إذ يمكننا أن نلاحظ أن ثلاثة منها مسندة إلى ضمير المتكلم (أعطي أنفخ أقول) وثلاثة مسندة إلى الآخر (تحاذرنِي يصرخ تمحوني) ، وهكذا تقسم الفعل الشعري مناصفة بينها وبين الآخر ، لكن فعلها يتسم بالخلق وفعل الآخر يتسم بالإلغاء:

أعطي × تحاذرنِي

أقول × يصرخ

أنفخ × تمحوني

لم أختَر هذا المقطع اختياراً عشوائياً ، بل قصدت أن أبدأ به رحلتي في ذاكرة طفل الحرب لأنه يوجز أركان فضاء وفاء عبد الرزاق الشعري ، فهي (أنا) دائماً محور العالم المادي لكنها المحور المحاصر السجين بالأشياء ، المهزوم والمأزوم. (أنا) دائماً في مقابلة مع العالم المادي ، لكنها مقابلة تصور



مواجهة محسومة النتيجة ، ف(أنا) مهزومة دائما:

لا ياسمينَ في شرايين النهر

لا نهرَ في جيوب أولاد الحارة

نظفتُ الأسبوعَ من أيامه

وكأنني أستجيبُ للضوء المغسول

خرجتُ أغيط، براعمَ تلعبُ ( الغمَضة )

إنه اللعبُ ، ، ، إنه اللعب

اللعبُ يا أطفال

شقاوةٌ ملطخةٌ بدشاديشكم

الإحساس بعدوانية المادي هو الذي دفع إلى بناء هذا النص انطلاقا من مثل هذه البداية التي تُستهل بمحاولة بائسة لإلغاء المادي كله عبر إلغاء المكان (لا ياسمين...لا نهر...) والزمان (نظفت الأسبوع من أيامه) ، غير أن يؤس المحاولة وفشلها هو الذي يؤدي إلى تصوير فعل الطفولة بأدوات تصوير القتل (شقاوةٌ ملطخةٌ بدشاديشكم) فكلمة (ملطخة) لا تستخدم الا في وصف دم القتل خاصة في العراق المعاصر.

ينطوي عنوان المجموعة على مفتاح مهم لفهم بناء نصوصها ، فكلمة (طفل) تشير إلى الحياة ، وكلمة (حرب) تشير إلى الموت الإجباري (القتل) ، والمجموعة كلها تسجل صراعا مريرا بين الحياة والقتل ، عبر النظر إلى صور المادي المعادي ، ووضعه في مقابلة مع (أنا) المصرة على الحياة:

لستُ بحاجةٌ لأب

كما لستُ بحاجةُ لجمالِ الفصول  
أو لأمّ بردائها تفتحُ الدروب .  
الدائرةُ كما تصوّرها الجغرافيا  
تكرهُ التحايا صباحاً  
وتكرهُ أن أدعى حُلماً مثلاً  
ممتنٌ لها جداً  
تلك الرصاصةُ التي  
ستُصبحُ أسرتي القادمة  
حقاً لستُ بحاجةٍ  
إلا لمزاجِ الدويّ.

في هذا النص خدعة شعرية ماهرة ، ف(أنا) تحاول إغاطة المادي من  
خلال التظاهر بعدم الحاجة إليه ، بل هي تحاول أن تبين له أنها ستهجره  
إلى اللامادي عبر الرصاصة القادمة.

دون قلم يُشاكس أوراقه  
أو استئذان حائطه مُفكّل  
تحت شجرة لا فصول لها  
جلستُ على فؤاد التراب  
أكتبُ بأصابعي

عن مدرسة تعرّت للهواء

وانتقي من النجوم امرأة واحدة

تتسّع ليمناخ استهزائي ببطاقة رعاء

مخدعها جيب أ بي الذي كساني بالجراح

كما كسته الحروق

هل سبق أن شبعتم بدخان

أو رقصتم على قفزات الشظايا ؟

هكذا رقصت زينبُ ابنة جارنا

وأهدتني عينها الممتلئة بالدخان لأشبع.

في هذا النص تبني وفاء عبد الرزاق مفارقة بارعة بين الفعل والاسم ،  
أو بين المتحرك والساكن ، أو بين (أنا) والمادي المعادي ، فالمفروض أن  
النص يرمي إلى تصوير الموت المجاني الذي يحدث في العراق بالتفجيرات  
أو المفصحات ، لكن لتنظر إلى الأفعال التي استخدمت في هذه الجمل:  
يشاكس جلست أكتب تعرّت انتقي تتسع كساني كسته شبعتم رقصتم

رقصت أهلتني لأشبع

هذه الأفعال كلها أفعال حياة مفعمة بالبهجة والاسترخاء ، غير أن  
الأفعال ذاتها بإسنادها إلى المادي المعادي أنتجت صورة في غاية البشاعة  
والإيفال في معنى الموت:

وأهدتني عينها الممتلئة بالدخان لأشبع

هذه المفارقة التي يشير لها عنوان المجموعة بطريقة خفية تكاد تتغلغل في

كل نصوصها. غير أن التكنيك يتغير:

قَبْلَ أَنْ تَنَحْنِي

أَوْ تَعْدُ خَطْوَتَكَ

قَبْلَ أَنْ يَفْرَّ جَسْدُكَ كَالْمَجْنُونِ

أَوْ زَنْدَاكَ يَنْفِيَانِ نَفْسَيْهُمَا عَنْكَ

قَبْلَ أَنْ يَسِيحَ الطِّفْلُ مِنْ عَلَيْكَ

سَيَلْتَهُمُكَ الْبَعُوضُ

وَيَبْقَى ظِلُّكَ الطِّفْلُ

مَقْطُوعَ الْيَدَيْنِ

يُحَارُ

كَيْفَ يَجْمَعُ حُلْمَهُ الْمُنْقَتَتِ.

فهنا نجد العكس ، فالأفعال كلها تدل على الهزيمة والنكوص:

تنحني تعد يفر ينفيان يسبح يلتهم

بينما تحرك هذه الأفعال أسماء مضممة بالحياة:

خطوتك جسدك الطفل زنداك .....

لكن النتيجة واحدة ، صورة متحركة للمادي المعادي الذي يريد إيقاف

الحياة.

## نضال نجار.. الإيقاع والتصرف الصوتي

ليس جديدا القول أن الإيقاع واحد من أهم أركان أي عمل فني ، غير أن النصوص الشعرية ، وهي ظاهرة لما نزل في مرحلة التكون ، تواجه مشكلة الانفلات وعدم وجود عرف قار للتشكلات الإيقاعية التي تنتظمها ، وهذا يحمل الشاعر مسؤولية كبيرة في المرحلة الراهنة ، فهو يقوم بوظيفتين ؛ الأولى تاريخية تأسيسية فهو لا ينسج على منوال السابقين كما هو حال الشاعر التقليدي ، بل هو يؤسس لقوانين جديدة لم تكتب بعد ، والثانية ابتكارية لأن عليه أن يقنع القارئ أن نصه الشعري ضرب من ضروب الشعر.

تمثل الشاعرة نضال نجار مثالا جيدا للتصرف الإيقاعي والصوتي في النثر ، ونحن نحاول هنا رصد التكنيكات التي تلجأ إليها في بناء نصوصها. تمتاز جمل نضال في الغالب بالطول والطول المفرط أحيانا ، وهذا يؤدي الى صعوبة السيطرة على تدفق العبارات وإيصالها الى علامة توقف. في (قمر أحمر) :

الشفق يرنو الى البحر- الوعد  
والفسقُ يصفي الى أمواج الجسد وهو

يسير على هدي حلم تشعب في امتداد جرح الجذر..

كأن الدروب جثت تقوح برائحة السماء التي

ما انفكت تدون تاريخها بدماء قطعان

تعلقت على حبل الوهم.....

كأن الزمان / المكان / القلب / الصمت / الصدى

بإمكاننا ان نفهم اضطراب الشاعرة لوضع هذه السلسلة من النقاط بعد كلمة (الوهم) في السطر قبل الأخير ، فهي تريد الخروج من هذه الصورة بعد أحست أنها قد قالت ما تريد قوله ، غير أن صعوبة إيقاف تدفق العبارات الطويلة أجبرها على وضع هذه النقاط تعبيراً عن الامتداد اللا متناه للجملة ، فليست لهذه النقاط وظيفة دلالية ، انما وظيفتها تركيبية محض.

هذا السبب ذاته هو الذي جعلها تبني الجملة الأخيرة هكذا:

كأن الزمان / المكان / القلب / الصمت / الصدى

كل كلمة من هذه الكلمات تمثل فكرة متكاملة كان يمكن ان تكون مقطعا نثريا آخر ، غير أن احساس الشاعرة بضرورة فرملة التدفق اللا متناه لعبارتها ألجأها الى هذا التركيب ، ومن النافع أن نلاحظ أيضا وعي الشاعرة بأن نصها مكتوب للقراءة لا للإلقاء ، للعين لا للأذن ، ولذلك فهي تستخدم علامات ترقيم ليس لها قيمة صوتية قدر ما لها من قيمة بصرية ، فالخط المائل الفاصل بين الكلمات في السطر الأخير صنع إيقاعا بصريا سريعا ، نجيحت الشاعرة اعتمادا عليه في الخروج من التدفق النثري السابق تمهيدا للدخول في تدفق آخر.

هذا التكنيك متكرر في كتابات نضال نجار ويمكن أن نقدم مثالا آخر عليه ففي (زوربا العربي):

يستتفرّ صبحو الوقت في أنزفة البياض..... ويحنو

. موزعاً . على مشردي وأطفال الاحياء المجاورة

هدايا.. ألعاب... حلوى.. وما يملكُ من لآلء الذهب ؛

قناديل... ايقونات... عصافير.. ورود .. ألوان... شموع ... سبحات ...

كؤوس .. مناديل .. أقلام... حقائب... عطور.. بخور .. وسجاد ..

في هذه القطعة تلجأ الى الأسلوب ذاته لفرملة تدفق العبارة الطويلة تكرار مفردات مشحونة بالدلالات لكنها ليست منتظمة في جملة لمحوية ، غير أنها تضيف هنا سمات إيقاعية اضافية ، منها التحكم بطول الكلمات ففي السطرين الأخيرين رتبت الكلمات بالنظر الى عدد الحروف المكونة لها هكذا:

٦ ٦ ٤ ٥ ٤ ٥

٤ ٦ ٥ ٥ ٤ ٤ و٤

ان النظام الذي رتبت على اساسه هذه الكلمات واضح لا يحتاج الى تعليق وهو يؤدي الى نشوء ايقاع سريع يكفي لفرملة التدفق الثشري السابق ، غير ان عدد الكلمات كان كبيرا وهذا أدى الى تدفق جديد يحتاج الى ايقاف ، وهذا النوع من التكرار يسهل السيطرة عليه ، فقد تمكنت الشاعرة من ايقافه بوضع علا متين صوتيتين ، الأولى استخدام كلمتين بقافية واحدة في النهاية (عطور- بخور) ، والثانية استخدام واو العطف بوصفها عنصرا دخيلا مع الكلمة الأخيرة.

نضال نجار تتمتع باحساس مرهف بالقيم الصوتية لمفرداتها ولذلك فهي  
تضع كلماتها في الاماكن التي تكسبها أثقل وزن ممكن ، لنقرأ مثلاً في  
(خدر الأعالي):

ذات ليلة.....

كنتُ سمعتُ موسيقا رائعة تتبعثُ من أعماق البعيد القريب ،  
اذ لولا الهيام العجيب ماكنتُ قلت :  
ساحرٌ صوته....

البحرُ مالك الملك في كفه.....

ورعاياه أطفالٌ مشطتهم أصابع الريح بما شاءت وشاؤوا من  
ألوان / بذور

على شكل قصائد ..... لوحات ..... حروف ..... لآلئ.....

تتخطفها العصافير، الأسماك، النحل، الرمل، الماء،

لتبنيَ فصولاً من الخصب الدائم.....

في هذا المثال تصنع الشاعرة مجموعة كبيرة من الثنائيات الصوتية التي  
تكون ايقاعاً خفيفاً لا صارخاً كما هو الحال في الشعر التقليدي ، تلك  
الثنائيات لا تقوم بالضرورة على التقفية بل ربما تقوم على الاشتراك بالأصل  
الصرفي:

القريب العجيب

كنتُ قلتُ



مالك الملك

شاءت شأؤو

النخل الرمل

وفي بعض الأحيان تلجأ نضال نجار الى تكرار حروف بعينها بالخاح واضح لبناء تركيب هارموني يبني خلفية صوتية للنص ، كما في (الوردة الحمراء):

منتحباً بالحنين الى فردوس التيه .....

تاه الوطن الغريب في الدروب الشائكة بالسحب والضباب ..  
ضباب تعددت أشكاله بتعدد الهويات والانتماءات اللامتمية إلا  
إلى بياض فج

لا يحيي لكنه قد يميت لأن البحر تحت الليل يفيض عن زرقه  
لن تقضي إلا الى مدن من الورق  
وأبراج شاهقة من الوهم .....

وهم قد يوهمك أنك كنت هناك ذات ليل عاصف ..  
لكنك ستعرف فيما بعد أنك لم تكن يوماً هناك ولاحتى هنا..  
يبدأ النص بتركيب صوتي دائري يتكون من الاصوات نون باء حاء  
في الكلمتين (منتحباً بالحنين) فجاءت الأصوات بهذا الترتيب الالف:

ن ح ب ب ح ن

غير أن الخلفية الهرمونية تتكون فيما بعد من صوتين بعينهما يزدادان  
علوا كلما تقدمنا في النص هما الكاف والهاء ففي السطرين الأخيرين

فقط جاء الهاء خمس مرات والكاف تسع مرات بهذا الترتيب:

ه ه ك ك ك ه ك

ك ك ك ك ه ك ه

من اللافت أيضا أن أول كلمة في النص ورد فيها الهاء هي (التيه)  
وأول كلمة ورد فيها الكاف هي (الشائكة) ، فكأن هذه الخلفية ليست الا  
صورة لدروب مظلمة شائكة هي الثيمة الأساسية لنص نضال شجار

## الفهرس

٥	تقديم
٧	كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري؟
٢٤	أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف
	السياب في طريقه الى تشكيل الحرية
٤١	قراءة في شعر السياب العمودي
٦٣	إشارات في أساليب التشكيل عند الأخطل الصغير
٦٧	الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي
٩٠	القافية بين التراث والمعاصرة
٩٦	الموت والحياة في شعر الراحل محمود درويش
١٠٣	فانتازيا الحقيقة في شعر فاطمة ناعوت
١٠٨	النظام الكلي عنصراً تشكيمياً
١١٣	في التشكيل الشعري في مراثية مالك بن الرب
١١٧	التركيب النحوي تشكيمياً
	الأسطرة عنصراً تشكيمياً
١٢٣	مناحة نبيل ياسين على بلاد الرافدين
١٣٤	الثلاجات البحرية في قصيدة النثر
١٤١	الرسم بالكلمات .. قراءة في نصوص وقاء عبد الرزاق
١٤٧	نضال نجار .. الإيقاع والتصرف الصوتي











## د. ثامر الجذاري

\* أستاذ الأدب العربي الحديث

\* جامعة واسط. العراق

\* صدر له:

- البناء الفني للقصة القصيرة. بغداد 1996

- الشفاهية وثقافة الاستبداد. تونس 2007

- التشكلات الايقاعية في قصيدة التفعيلية من الريادة إلى النضج.

دمشق 2010

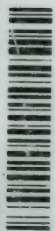
- له العديد من الابحاث الأكاديمية بعضها يعاد نشره في هذا الكتاب

و عدد كبير من المقالات والدراسات المنشورة في الصحف

والمجلات العربية انصب معظمها على قضايا الشكل والتشكيل

في النصوص الأدبية

Bibliotheca Alexandrina



1126955

رند للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق / جوال: 00963-944628570

Email: akramaleshi@gmail.com

دار حموز

